الروح الصوفية
في
جماليات الفن الإسلامي
الشيخ الدكتور:
أنور فؤاد أبي خزام
دار الصداقة العربية
بيروت



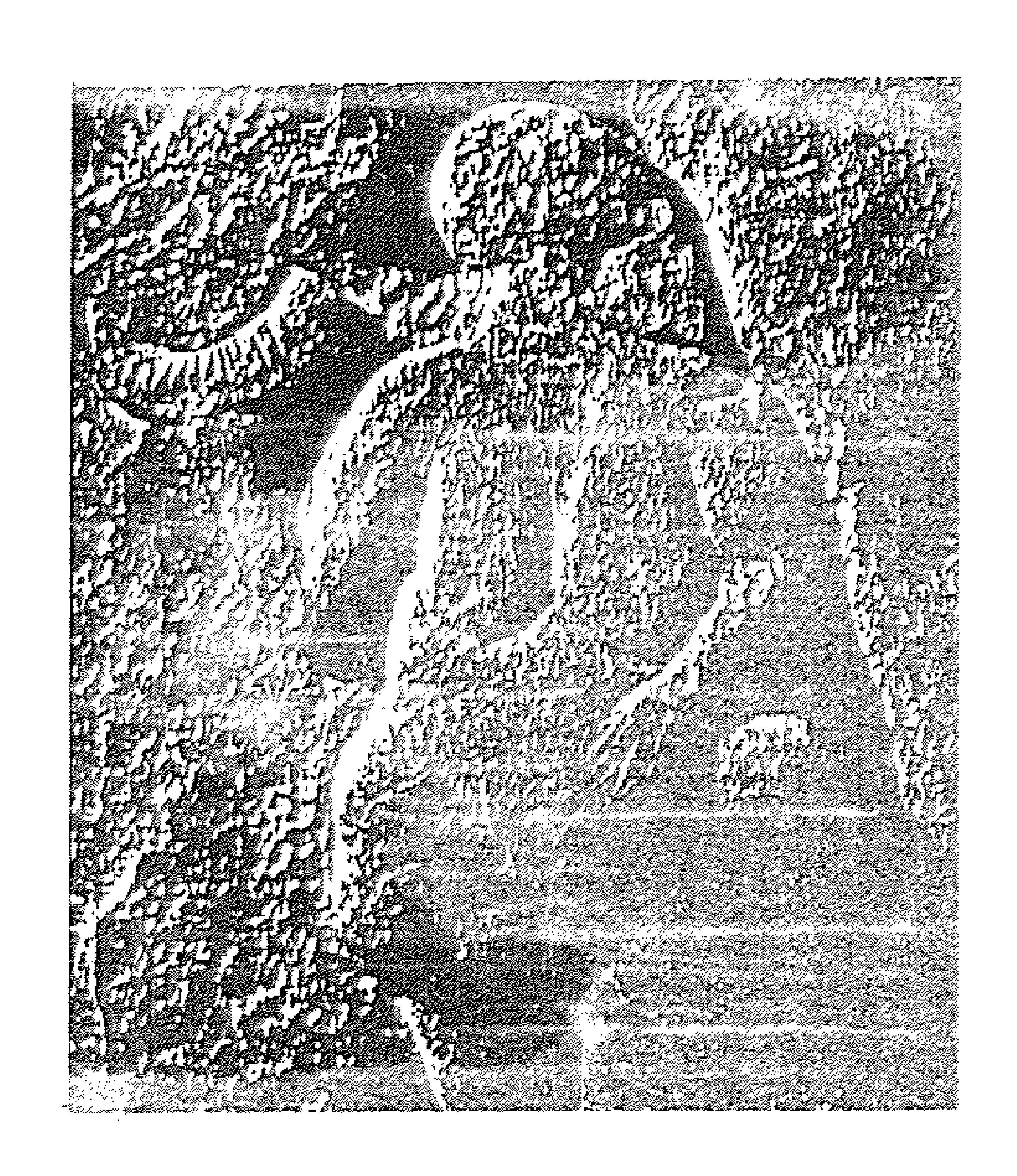
الروح الصوفية
في
جماليات الفن الإسلامي

الشيخ الدكتور:
أنور فؤاد أبي خزام


دار الصداقة العربية
بيروت

بيروت لبنان هاتف: ٨٣٦٩٠٤ ص ب ١١٣ / ٧١٧١
الطبعة الأولى ١٩٩٥







الفصل الأول
الروح الصوفية
في النظريات الجمالية العربية الإسلامية

هل وضع العرب المسلمون نظريات في الجمال؟ وهل كانت لديهم جماليات أو علم جمال يفسر فلسفتهم الفنية؟ الحقيقة التي ينبئنا بها التراث المكتوب للحضارة العربية الإسلامية أن العرب والمسلمين تركوا لنا مقتطفات وشذرات وأحياناً شروحات يمكن تسميتها بكل تأكيد نظريات في الجمال. وهذه الحقيقة تجيب عن السؤال الأول إيجاباً. أما السؤال الثاني، وهو أكثر تعقيداً وارتباطاً بأزمتنا المعاصرة. فيبدوا أن الجواب عنه يأخذ شكل النفي وإن كان هذا النفي مشروطاً فقط بانتفاء الجماليات كعلم في التراث العربي الإسلامي. لأننا نعتقد ــ وهذا ما سنوضحه في هذا البحث ــ بأن النظريات الجمالية العربية الإسلامية فسرت إلى حد مقبول نظرة المسلم إلى الفنون والآداب في كل مجالاتها، وحملت في طياتها روحاً صوفية مؤمنة أقامت بين الإنسان والألوهة تناغماً وانسجاماً وتوافقا وإن لم تصل إلى درجة الانتظام في انساق وفرضيات ترفعها إلى مستوى العلم. فكيف عرضت هذه النظريات لمفهوم الجمال؟

عودة إلى الأصل:

في القرآن الكريم بعض الآيات التي تأتي على ذكر الجميل وواحدة تأتي على ذكر الجمال. نذكر منها: ﴿وَلَكُمْ فيها جَمَالٌ حِيْنَ تُرِيْحُونَ وَحِيْنَ تَسْرَحُوْنَ﴾ [النحل: ١٦]، ﴿قالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أنفُسُكُمْ أمْراً فَصَبْرٌ جَمِيْلٌ عَسَى اللَّهُ أنْ يأتِيَنِي بِهِمْ جَمِيْعاً﴾ [يوسف: ٨٣].

﴿وإنَّ السَاعَةَ لآتِيَةٌ فَاصْفِحِ الْصَفْحَ الْجَمِيْلَ﴾ [الحجر: ٨٥]، ﴿وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُوْلُونَ واهْجُرْهُمْ هَجْرَاً جَمِيْلاً﴾ [المزمل: ١٠]، ﴿فَمَتِّعُوْهُنَّ وَسَرِّحُوهُنَّ سَرَاحاً جَمِيْلاً﴾ [الأحزاب: ٤٩].

والجمال في الآية الأولى تعني الزينة وفاقاً لتفسير السيوطي[1]. أما الصبر الجميل فهو الصبر الذي لا جزع فيه وكذلك الصفح الجميل[2]. ولا جزع فيه يعني الحزن الذي يصرف الإنسان عما هو بصدده ويقطعه عنه[3]. أما السراح الجميل فهو ما لا إضرار فيه[4]. والهجر الجميل ما لا جزع فيه. فالجمال والجميل كما يرد في القرآن الكريم يقصد به الناحية الأخلاقية في التصرف ولا يتطرق إلى معاني الجمال التي يهتم بها علم الجمال باستثناء الآية ٦ من سورة النحل التي يرد فيها ذكر الجمال بمعنى فني. لكن هذا المعنى عام جداً ولا يرتبط بالنظريات التي دارت حول الجمال عند المتصوفة المسلمين على وجه الخصوص. لكننا إذا انتقلنا إلى الأحاديث النبوية الشريفة فإننا نجد هذا الحديث المشهور: «إن الله تعالى جميل يحب الجمال»[5] وهذا الحديث مع غيره من الأحاديث المماثلة يشكل، على الرغم من اقتضابه الشديد، نقطة الانطلاق لكل ما جرى على لسان المتصوفة وتطّور من نظريات تتناول الجمال والجميل. فكيف ولماذا؟

لا شك أن إضفاء صفة الجمال على الله تبارك وتعالى، واعتبار هذه الصفة من صفاته عزَّ وجلَّ، رفعت من قيمة الجمال إلى أعلى الدرجات بعين المسلم وبعين المتصوف الإسلامي على وجه الخصوص. فالمتصوف المسلم كان يرى في الله تعالى غاية الغايات، ويحصر همّه ووجده وذوقه في موضوعه بالذات. فهو كما قال أحد علماء التصوف[6]: «عبد موقوف مع الله

---

(١) السيوطي، **تفسير الجليلين**، دار إحياء التراث العربي، ص ٣٥٢.

(٢) المصدر عينه، ص ٣٥٠.

(٣) الكفوي (أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني)، **الكليات**، تحقيق د. عدنان درويش ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٢ ــ القسم الثاني، ص ١٧٤.

(٤) السيوطي، تفسير الجليلين. ص ٥٦٠.

(٥) لمسلم وللترمذي، كلاهما عن ابن مسعود، للطبراني في الكبير عن أبي أمامة، للحاكم في مستدركه عن ابن عمر. حديث صحيح. راجع السيوطي، **الجامع الصغير**، دار الفكر، ج ١، ص ٢٦٣.

(٦) أبو سعيد الخراز.

باللّه لله». وشرح معنى هذا القول السراج الطوسي[1] فقال: «... إن العبد يكون ناظراً إلى أفعاله ويضيف إلى نفسه أفعاله فإذا غلب على قلبه أنوار المعرفة يرى جميع الأشياء من الله قائمة بالله معلومة لله مردودة إلى الله...»[2]. الله محور كل الاهتمام والسعي والعبادة والمعرفة. فإذا كان الله يحب الجمال فمن واجب الصوفي إذن أن يحب الجمال بدوره. وهذا يستدعي بالضرورة معرفة الجمال، وتقرير ما هو جميل، الأمر الذي يهيب به أن يفتش عن الخصائص التي تجعل من شيء ما متمتعاً بصفة الجمال وبالتالي وضع الإطار النظري لتفسير هذا المصطلح. وكل ذلك يقود تدريجياً إلى تبني نظريات من طبيعة علمية تتناول هذا الموضوع. وهذا ما حدث بالفعل. فعندما تكلم المتصوفون عن الجمال وضعوا، على غير علم منهم، المقدمات النظرية العلمية للجماليات الإسلامية.

وإذا رجعنا إلى الحديث النبوي الشريف الذي ذكرناه آنفاً. نجد أن الحديث هذا يرتكز على ثلاثة دعائم هي: الله والجمال والمحبّة. وهذه الدعائم الثلاثة ستشكل لدى المتصوفة القاعدة التي يبنون عليها فهمهم لطبيعة الجمال، وهي قاعدة تتماثل إلى حد عجيب مع الثالوث المثالي الأفلاطوني «الحق والخير والجمال». لأن الله حق في نظر المسلمين، والخير عندهم فيما اختاره الله. فإذا اختار الله تعالى محبة الجمال فلا بد أن تكون المحبة هي الخير بذاته. وهكذا يمكن القول بشيء من الحذلقة أن النظريات الجمالية التي ترتكز على هذه الدعائم هي نظريات من طبيعة مثالية عرفانية وإن كانت مستمدة من السنّة النبوية الشريفة. وهي قريبة من العلم ولو كانت مبنية على الحدس والذوق.

هل كان المتصوفون المسلمون مجرد رجال نظر فيما يتعلق بالفنون؟ كلّا: ففي الواقع إن التاريخ ترك لنا أسماء رجال عظام، في دنيا الفنون

---

(١) السراج الطوسي أصله من طوس ويعرف بطاووس الفقراء، يعد من أكبر المؤلفين الصوفيين. صاحب مدرسة كبرى في التصوف تعرف باسمه في نيسابور (ت٣٧٨هـ/ ٩٨٨م). من أشهر تصانيفه «اللمع في التصوف».

(٢) السراج الطوسي، اللمع، دار الكتب الحديثة بمصر، ١٩٦٠، ص ٤١١.

المرئية والقولية والسمعية كانوا من المتصوفة. فالحسن البصري وهو رائد المتصوفين وشيخ الزّهاد[1] كان خطاطاً مبدعاً خطّت ريشته الأشكال الأولى لخط الثلث الرائع. ومالك بن دينار كان يكسب قوت يومه من كتابة

نسخ من القرآن الكريم[2]. ويحيى الصوفي كان من كبار الخطاطين. وإذا عرجنا على فن الشعر فإننا نجد شعراء كباراً كالحسين بن منصور الحلاج وجلال الدين الرومي. وفريد الدين العطار، ورابعة العدوية... والقائمة طويلة. كما إن ألقاب بعض المتصوفة كالحلّاج والنسّاج[3]، والورّاق[4]، والدقّاق والخرّاز، والكتّاني[5]. إلخ. تدل على صلة بالحِرَفِ والأعمال اليدوية في وقت لم تكن الحرفة قد انفصلت عن الفن الجميل. بل كان يفترض في صاحب الحرفة أن يكون فناناً بدوره. فإذا أضفنا إلى هذه القرائن طبيعة الأعمال الفنية الإسلامية من نقش ورقش وخط ورسم وتزويق، والتي تتطلب تركيزاً عالياً جداً، يشبه إلى حد ما التركيز الذي يتدرب عليه العابد في مذهب الزن البوذي. نستنتج بشكل مؤكد تقريباً أن روحاً صوفية عالية ومتطورة أحاطت بهذه الروائع العظيمة.

---

(١) الحسن البصري، ولد في المدينة، وهو ابن لعبد معتق عراقي. وضع أسس التصوف الإسلامي، كان يدين الفساد ولا سيما لدى أصحاب المراكز العالية وأمام الخليفة ذاته. كان يمجد استقلال الشخصية والفصاحة، والتقوى، والزهد (ت ٧٢٨م).

(٢) راجع سزكين (فؤاد)، **تاريخ التراث العربي**، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٤٢٧.

(٣) سمي أحد المتصوفة بخير النسّاج لأنه كان ينسج الخز (الحرير) راجع السلمي (أبو عبد الرحمن)، **طبقات الصوفية**، تحقيق نور الدين شربية، مطبعة دار التأليف بالمالية بمصر، ط ٢، ١٩٦٩، ص ٣٢٢.

(٤) الورّاقون هم كتبة المصاحف. راجع: ابن النديم، **الفهرست**، دار المعرفة، بيروت ص ١٠.

(٥) نسبة إلى الكتان وصناعته، وكان الورق الخراساني يصنع من الكتّان راجع: **الفهرست**، ص ٣٢. والخرّاز نسبة إلى خرز الجلود: راجع محمد جلال شرف، **دراسات في التصوف الإسلامي**، دار النهضة العربية، ص ٢١٦.

البدايات الأولى للنظريات الجمالية العربية:

الجمال في «لسان العرب» هو مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ. وهو مرادف للحُسْن الذي يكون في الفعل والخلق. وجَمَّل الشيء زيّنه. ومن هنا ارتباط التجميل بالفن. لأن الزينة فن إذا اعتبرنا أن المدلول العام لكلمة فن هو كل صناعة إنسانية أو كل إنتاج مصنوع Artifact. وهناك من فرّق بين الحسن والجمال فقال بأن الحسن يلاحظ لون الوجه، والجمال يلاحظ صورة أعضائه، والملاحة تعمّها جميعاً. فكل مليح حسن وجميل معاً[1]. وقد يكون في وجدان العرب القدماء صلة بين الجمال والسمنة والضخامة. فالجَمول هي المرأة السمينة والجُماليُّ من الرجال الضخم الأعضاء التامّ الخَلْق. ويقول أبو العلاء الثقفي: «جميلٌ أُخِذَ من الجميل أي الشحم الذائب لأن الإنسان إذ سمن حسنت حالهُ وظهرَ جماله. ونحن نعلم أن المقاييس الجمالية التي كانت معتمدة من الفنانين الغربيين الكلاسيكيين كانت تعتبر السمنة دليلاً للعافية والخصوبة والجمال. ونلاحظ هذه القاعدة على سبيل المثال في رسوم روبنز واضرابه. كما أن اعتبار السمنة، والسمنة المفرطة حتى، كدليل أو رمز للجمال أمر يعود إلى أزمنة قديمة جداً في الحضارة والفنون. ففي الآثار الفنية المكتشفة للعصر الحجري القديم (من ٣٥٠٠٠ إلى ١٠٠٠٠ عام قبل المسيح) نرى ربات الجمال المنحوتة في تلك الفترة تبرز الجمال الأنثوي بمنتهى البدانة والسمنة المفرطة والضخامة. وفي حديث الإسراء: «ثم عرضت له امرأة حسناء جملاء»[2]. أي جميلة مليحة. والجميلة هي التي تأخذ ببصرك على البعد، والمليحة هي التي تأخذ بقلبك على القرب[3]. وينقل عن أبو عمرو الكسائي هذا البيت:

فهْـيَ جملاءُ كبـــدرٍ طالـعٍ　　بَذَّتِ الخَلْقَ جميعاً بالجمالِ

---

(١) راجع: **محيط المحيط**، باب الجيم، جَمُلَ.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، المجلد الأول، ص ٥٠٣.

(٣) راجع: **الكليات**، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢، القسم الثاني، ص ١٧٦.

=

والجملاءُ التامة الجسم من كل حيوان. فإذا جمعنا هذه المعاني تبين لنا أن الجمال عند العرب يتضمن الضخامة، والسمنة، والتمام، والأخذ بالبصر والقلب (الجاذبية). ولا يقتصر الجمال على الصورة المحسوسة بل يتعداه إلى المعاني. فالحديث النبوي الشريف الذي أوردناه عن جمال الله تبارك وتعالى يعني حسن أفعاله وكمال أوصافه. فيكون الجمال في منظور العرب ذا أبعاد ثلاثة: بعد خلقي (المحبة والأفعال الحسنة)، وبعد شكلي (الضخامة والسمنة والتمام)، وبعد حسيّ عاطفي (الأخذ بالبصر والقلب).

على أية حال، يجب علينا أن لا نبالغ في تحليل واستنباط مقاصد العرب من استعمالهم لمصطلح الجمال في كلامهم أو شعرهم انطلاقاً من تفاسير المعاجم القديمة وآراء اللغويين والشعراء. فالحقيقة أن التراث العربي لم يخرج لنا نظريات فعلية في الجمال حتى المنتصف الثاني من القرن الخامس الهجري. وفي الوقت الذي بلغ التفاعل بين الفكر العربي الإسلامي والفكر الفلسفي اليوناني ذروته. وقد كانت الفنون العربية الإسلامية، من رسم وخط ونحت ورقش وعمارة، قد وصلت إلى حد رفيع جداً من الإتقان والتفرد والشخصية في الأسلوب والنمط والطراز. الأمر الذي يعني بأن هذه النظريات ما كانت تهدف لتفسير الفنون الإسلامية مباشرة، أو لوضع فلسفة لها بمقدار ما كانت نظرات فلسفية صوفية المنحى تحاول دراسة ظاهرة الجمال من دون التفريق بين جمال طبيعي وجمال مصنوع. لذلك فمن الصعب القول بأن هذه النظريات هي نظريات استطيقية ولعله من الأصوب القول بأنها نظريات في الجمال. ولقد كان الإمام أبو حامد الغزالي المتصوف الرائد الذي تكلم على الجمال فاتحاً الباب أمام أهل التصوف من بعده. وهكذا كرّت المسبحة فوجدنا ابن عربي، وهو من كبار الصوفية وعلمائها، والكاشي السمرقندي والشريف الجرجاني، وعبد الكريم الجيلي والتهانوي يفردون الصفحات والفصول للكلام على الجمال. وأصبح الجمال مصطلحاً صوفياً أساسياً في دنيا التصوف الإسلامي. فكيف لفت روح التصوف نظرة العرب والمسلمين إلى الجمال؟

نظرية الغزالي (٤٥٠هـ/١٠٥٩م ـ٥٠٥هـ/١١١١م) في الجمال:

يمثل الغزالي بشكل رئيسي الاتجاه الصوفي المحافظ في التراث العربي الإسلامي. وهذا الاتجاه الصوفي يتناول قضايا عملية كالصلاة، والصوم والوضوء... إلخ. وقضايا نظرية كالمحبة والشوق والإنس والرضا... إلخ وبالرغم من أن الغزالي يشدد إلى أبعد الحدود على اعتبار النقل مصدر الحقيقة، ويهفّت الفلسفة ومنتحليها، فقد تأثر بشكل لا يمكن إنكاره بالاعتبارات الفلسفية السائدة في عصره. لذلك فكلامه النظري عن الجمال وما يتبعه هو كلام متصوف يجمع المنطق إلى الكشف الذوقي، ويبرهن انطلاقاً من أحكام الحديث، فيخص العقل أيضاً بدور لا يمكن إغفاله في معالجته للقضايا النظرية في التصوف ومنها معاني الحسن والجمال.

ونتعرف على مجمل نظرية الغزالي في الجمال مع ما يتفرع عنها في مصنّفه المشهور «**إحياء علوم الدين**». والنظرية مدرجة في (كتاب المحبة والشوق والإنس والرضا) في الفصل الثاني «بيان حقيقة المحبة وأسبابها وتحقيق معنى محبة العبد لله تعالى»[١].

ينطلق الغزالي من المحبة لأنه يأخذ بعين الاعتبار الحديث النبوي الشريف الذي يقول بأن الله جميل يحب الجمال. فمحبة الشيء هي الدليل على جماله. ولإدراك هذا الجمال وبالتالي معرفته ومن ثم محبته، علينا أن نحلل الإدراك أولاً لأن المحبة بنظر الغزالي لا يمكن أن تتصور «إلا بعد معرفة وإدراك»[٢] وهكذا يقسم الغزالي المدركات إلى ثلاثة أقسام:

أ ــ ما يوافق طبع المدرك ويلائمه ويلذه.

ب ــ ما ينافي طبع المدرك وينافره ويؤلمه.

ج ــ ما لا يؤثر في طبع المدرك بإيلام وإلذاذ[٣].

---

(١) راجع: الغزالي، **إحياء علوم الدين**، مكتبة عبد الوكيل الدروبي، دمشق، عالم الكتب مطبعة الحلبي، الجزء الرابع، ص ٢٥٤.

(٢) المصدر عينه، ص عينها.

(٣) المصدر عينه، ص عينها.

ويعقّب الغزالي على هذا التقسيم فيقول: «.... فكل ما في إدراكه لذّة وراحة فهو محبوب عند المدرك، وما في إدراكه إلم فهو مبغوض عند المدرك»[1]. فالحب إذن هو ميل الطبع إلى الشيء الملذّ وعكسه البغض الذي هو نفرة عن الشيء المؤلم.

ولا نحتاج بعد هذا إلى عناء كثير كي نفهم من قول الغزالي أن الجميل هو ما يحرك اللذة لأنه موضوعها. فيكون الغزالي قد سبق أمانويل كانت وجورج سانتايانا بزمن طويل في قوله بترابط الجمال مع اللذة وهو ما نصطلح على تسميته اليوم «بالنظرية المتعوية» Hedonism: The pleasure theory.

ولما كان الجميل موضوع اللذة فقد رأى الغزالي أن يفصل هذه اللذة ويحللها بالنسبة إلى الحواس أولاً. فوجد أن لذة العين في الأبصار حيث تدرك الصور المليحة الحسنة والمبصرات الجميلة. ولذة الأذن في سماع نغمات الطيبة الموزونة (الموسيقى) وهكذا... لكنه لم يكتف بالحب المقصور على مدركات الحواس الخمس بل تناول ما دعاه بالحس السادس واعتبره أعظم لذة وإحساساً بالجمال فقال: «... فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكاً من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار. فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلٰهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ...»[2]. وهنا يعود الغزالي إلى صوفيته فيفرّق بين مستويين جماليين المستوى الأول: هو الجمال العيني المحسوس. والمستوى الثاني: هو الجمال المعنوي المدرك بالعقل. ويصادر المستوى الأول لحساب المستوى الثاني. فمن لا يتجاوز اللذة الناتجة عن الإدراك الحسي إلى اللذة الناتجة عن الإدراك العقلي يبقى في درجة البهائم. لأن الحس السادس «فطنة القلب لا يدركه إلا من كان له قلب، ولذّات الحواس الخمس تشارك فيها البهائم

---

(١) المصدر عينه، ص عينها.

(٢) المصدر عينه، ص ٢٥٥.

الإنسان. . .»[1].

ويتابع الغزالي عارضاً لأسباب المحبة فيقول: أولاً إن الإنسان يحب الأشياء لارتباط حظه في دوام الوجود وكماله بها، كمحبته للمال والولد. وثانياً للإحسان لأن حب القلب للمحسن اضطرار لا يستطاع دفعه. وثالثاً: إن يحب الشيء لذاته. عندما تكون ذاته عين حظّه. وهذا الحب بنظر الغزالي هو الحب الحقيقي، وخير مثل عليه: حب الجمال والحسن. «فإن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة. . .»[2]. لذلك نحب الصور الجميلة لأجلها فقط. «ولا أحد ينكر كون الجمال محبوباً بالطبع»[3]. وهكذا يكون الغزالي من المفكرين الروّاد الذين نظّروا لفكرة محبة الجمال كغاية بحد ذاته. وهو ما نصطلح على تسميته اليوم «بالحس الجمالي» Aesthetical sensation الذي يسمح بفهم وتذّوق الأساليب والطرز الجديدة في الفنون التشكيلية والسمعية التي ابتعدت نهائياً عن التمثل والمحاكاة.

الحسن والجمال بين المدرك الحسي ومدرك البصيرة:

الحسن والجمال يعنيان شيئاً واحداً عند الغزالي. فإذا نظرنا لهما كمعنيان متعلقان بالحواس يتكون لدينا بعضاً من الصفات التي على أساسها يقوم الحكم الجمالي. وهكذا يكون المعنى الحسي لجمال شخص الإنسان هو التناسب في الخلقة والشكل، وحسن اللون، وكون البياض مشرباً بالحمرة، وامتداد القامة إلى غير ذلك. . . لكن الحسن، بنظر الغزالي، ليس مقصوراً على مدركات البصر. والدليل على ذلك أننا نقول: هذا خط حسن وهذا صوت حسن!. . . فأي معنى لحسن الصوت إذا كان الحسن في الصورة فقط؟ ويضيف الغزالي بأن «ما من شيء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح. فما معنى الحسن الذي تشترك فيه هذه

(١) المصدر عينه، ص ٢٥٥.
(٢) المصدر عينه، ص ٢٥٦.
(٣) المصدر عينه، ص ٢٥٦.

الأشياء؟»[1]. وبهذا السؤال يقرع الغزالي باب المسألة المركزية في الجماليات. لأن الجمال كصفة مشتركة لجميع الفنون البصرية والسمعية والقولية والمختلفة هو الموضوع الرئيس الذي يعني به علم الجمال. ولا يترك الغزالي هذا السؤال من دون جواب، بل يعقّب فيقول: «. . . كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له. . .» والكمال هنا يستحضر في الذهن المصطلح الأرسطي المستعمل للدلالة على النفس الإنسانية[2]. لكن مفهوم الكمال في نظريات الغزالي في الجمال هو مجموعة شروط ومزايا تقنية نقرر من خلالها المدى الذي بلغه العمل الفني من الجمال. ويقدم الغزالي مثلاً على ذلك بتعداده لكمالات الخط الحسن فيقول: «. . والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف، وتوازيها، واستقامة ترتيبها، وحسن انتظامها. . .»[3]. وجليّ أن التناسب والتوازي، والاستقامة، والانتظام شروط ومقاييس جمالية لا زالت تستعمل في الحكم الجمالي حتى يومنا هذا. فيكون الغزالي عارضاً رائداً لبعض من المفاهيم والمصطلحات الرئيسة للاستطيقا.

لكن الغزالي لا يكتفي بالمعنى المتأتي من الحواس. لأن الحسن والجمال موجود بنظره في غير المحسوسات. لذلك يقال خُلُقٌ حسن، وعلم حسن وسيرة حسنة، وأخلاق جميلة. . . إلخ. وهذه صفات لا تدرك بالحواس الخمس بل تدرك بنور البصيرة الباطنة، وكذا أمور جميلة كثيرة. لذلك فمن حُرِمَ البصيرة الباطنة لا يدرك ولا يلتذ بالصور والمعاني الباطنة «وشتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبياً من الأنبياء لجمال صورته الباطنة. . .»[4]. فمدرك البصيرة في التعرف على الجمال ومحبته أعلى بكثير من مدرك الحس. وكمالات

---

(١) المصدر عينه، ص ٢٥٧.

(٢) يقول أرسطو في تعريف النفس: «إن النفس كمال أول لجسم طبيعي آلي» وكمال أول يعني أن النفس صورة الجسم الجوهرية.

(٣) الغزالي، إحياء علوم الدين، ص ٢٥٧.

(٤) المصدر عينه، ص ٢٥٨.

المعاني الباطنة أرفع بكثير من كمالات الحس. ولما كانت صفات الباطن أقصى درجات الكمال كان الحب في حالتها أعلى درجات الحب. ولما كانت أسباب المحبة لا يتصور كمالها واجتماعها إلا في حق الله تعالى فلا يستحق بالمحبة بالحقيقة إلا هو. فإذا كان الجمال عند غالبية الناس هو جمال خلقة الإنسان. فإن هذه النظرة الشائعة لا تلج إلى المستوى الإنساني الرفيع الذي يرى الجمال في اللامحسوس. الجمال الخاص بأرباب القلوب من العارفين والصوفية.

لا يقف الغزالي إذن عند الجمال المحسوس أو الاستيطقا. بل ينطلق من الجمال المحسوس بوصفه واسطة أو مثل يعطى لإدراك جمالي أعلى. وهذا التدرج يمرّ من الجمال المتعارف عليه عند غالبية الناس، وهو جمال الخلقة، ولا سيما جمال خلقة الإنسان، ليرتفع إلى مستوى أعلى بنظر الغزالي ويعني به جمال الفضيلة والأخلاق الحسنة. وهذا الجمال الجديد يركز على الصورة الباطنة كحب المؤمن لنبي من أنبياء الله وهو حب يعود بسببه إلى «. . . المناسبة الخفية بين المحب والمحبوب إذ ربّ شخصين تتأكد المحبة بينهما لا بسبب جمال (حسي ظاهر) أو حظ ولكن بمجرد تناسب الأرواح»[1]. وهذا المستوى يفضي في ذروته إلى المستوى الأخير من الجمال. ذلك الجمال الذي يجمع كل أسباب المحبة، وهو جمال الله تبارك وتعالى. والسبب في ذلك. برأي الغزالي، أنه: «. . . كلما كان المعلوم أشرف وأتم جمالاً وعظمة كان العلم أشرف وأجلّ. وكذا المقدور كلما كان أعظم رتبة وأجلّ منزلة كانت القدرة عليه أجلّ رتبة وأشرف قدراً. وأجلّ المعلومات هو الله تعالى. . .»[2]. فلا يستحق الحب بكمال القدرة سواه لأنه تعالى منزّه عن العيوب والنقائص، ومقدس عن الرذائل والخبائث، وهذه الصفات أعظم مقتضيات الحسن والجمال في الصور الباطنة. وإذا كان إدراك الجمال يوجب الحب، بنظر الغزالي، فكيف إذا حصل إدراك الجميل المطلق وهو «. . . الواحد الذي لا ندّ له، الفرد الذي

---

(١) المصدر عينه، ص ٢٥٨.

(٢) المصدر عينه، ص ٢٦١.

لا ضدّ له، الصمد الذي لا منازع له، الغني الذي لا حاجة له... ذو الفضل والجلال والبهاء والجمال والقدرة والكمال... فليت شعري من ينكر إمكان حب الله تحقيقاً... أو ينكر كون الكمال والجمال والبهاء والعظمة محبوباً بالطبع...»[1]. إن الذين حُجِبَتْ عن بصائرهم جمالات الله تعالى وجلاله هم في ظلمات العمى يتيهون ولا يترددون إلا في مسارح المحسوسات والشهوات التي للبهائم.

مع الجميل المطلق ــ الله ــ يصل الغزالي إلى ذروة تجربته الجمالية. ففي البداية كان الجمال حسيّاً يمتلك مزايا استطيقية ويتميز بانفصاله عن مقاييس الفضيلة أو الأخلاق، ويُسْتَدَلُّ عليه باللذة، ومن خلال إحساسنا بتمتعه بالكمال اللائق به. وكلما اقترب موضوع الجمال من كماله هذا كلما كان حظه من الجمال أكبر. والغزالي في هذا الإطار يبقى ضمن النظريات الجمالية الفنية ويقول كأرسطو بالتأثير التطهيري Catharsis للجمال المحسوس إذ «... إن الإنسان لتنفرج عنه الغموم والهموم بالنظر إليها (المناظر، والمخلوقات، والفنون) لا لطلب حظ وراء النظر...»[2]. لكن الجمال الحسيّ هذا لا يحظى بالكرامة عند الغزالي فيعود من جديد لاحتقار الظاهر ويؤكد على تمسكه بالباطن، كي يجعل الله موضوع الحب الأول وموضوع الجمال الأول، ويبقى مخلصاً لصوفيته ونظرته الدينية للوجود. لذلك فإن الاستطيقا أو الجماليات عند الغزالي هي أمر عارض، ولا تكشف عن حقيقة. لأن الناظر إلى المدرك للجمال الحسي «... فهي العين الخسيسة التي تغلط فيما ترى الصغير كبيراً والكبير صغيراً. والبعيد قريباً والقبيح جميلاً. فإذا تصور استيلاء هذا الحب فمن أين يستحيل ذلك في حب الجمال الأزلي الأبدي الذي لا منتهى لكماله المدرك بعين البصيرة...»[3] «... لأن البصيرة الباطنة أصدق من البصر الظاهر، وجمال الحضرة الربانية أوفى من كل جمال بل كل جمال في العالم فهو حسنة من

---

(١) المصدر عينه، ص ٢٦٢.

(٢) المصدر عينه، ص ٢٥٦.

(٣) المصدر عينه، ص ٢٩٨.

حسنات ذلك الجمال. . .»[1]. وكل ما ذكره الغزالي من شروط وصفات ومزايا للجمال الظاهر هو من باب التمهيد للجمال الذي يقول به المتصوفة المسلمون. ومع ذلك لا يمكننا إلا أن نعجب لهذه القريحة الثاقبة التي حلل فيها الغزالي بعضاً من القضايا الجمالية التي لا زالت مدار الاهتمام حتى يومنا هذا.

موقف الغزالي من الفن:

الغزالي، كما نعلم، صوفي محافظ يتقيّد بكل دقائق أهل السنّة ويعتمد الأحاديث في نهجه التشريعي. لذلك فإن موقفه من الفنون الجميلة متشدّد وصارم. وعندما يتكلم على العقود الأولى للبيع يأتي على ذكر المقتنيات الجميلة ويفصّل ويحلل ويحرم كفقيه وعالم سلفي. وقد رصدنا بعضاً من توصياته في كتاب «**إحياء علوم الدين**»، الجزء الثاني، في كتاب آداب الكسب والمعاش، الباب الثاني، فقرة «العقد الأول للبيع»[2]. فماذا يقول في هذه التوصيات؟

لا يصح، في نظر الغزالي «. . . بيع العاج والأواني المتخذة منه. . .» ويعزو السبب إلى أن العظم ينجس بالموت ولا يطهر الفيل بالذبح، ولا يطهر عظمه بالتذكية[3]. لكن الغزالي يجيز بيع واقتناء «. . الببغاء والطاووس والطيور المليحة الصور، وإن كانت لا تؤكل، فإن التفرج بأصواتها والنظر إليها غرض مقصود مباح. . .»[4]. ويستثنى من هذه الحيوانات الكلب الذي لا يجوز أن يُقْتَنَى إعجاباً بصورته لنهي رسول الله ﷺ عنه. على أن هذه الجوازات لا تتعلق بالفنون الجميلة والصناعات، بل هي تتناول بعض الكائنات الحيّة التي يقتنيها الإنسان لغرض التمتع والترفيه.

ويبدو أن الغزالي رافض على العموم لكل أنواع الفنون، فلا يجوز في

---

(١) المصدر عينه، ص ٣٠٠.

(٢) راجع المصدر عينه، ج ٢، ص ٦٠.

(٣) راجع المصدر عينه، ج ٢، ص ٦٠.

(٤) راجع المصدر عينه، ج ٢، ص ٦٠.

نظره: «بيع العود والصنج والمزامير والملاهي فإنه لا منفعة لها شرعاً...»[1]. وهذا يعني في هذه الحال عدم إجازة الموسيقى وإن كان الغزالي يجيز السماع في بعض الحالات المحددة ذات القصد الرفيع عند إخوانه الصوفيّة. وأما التصوير فلم يكن حاله مع الغزالي بأفضل من حال الموسيقى. فهو لا يجيز «...بيع الصور المصنوعة من الطين كالحيوانات التي تُباع في الأعياد للعب الصبيان فإن كسرها واجب شرعاً...»[2]. وكذلك لا يجوز: «استئجار المصور على تصوير الحيوانات أو استئجار الصائغ على صيغة الأواني من الذهب والفضة فكل ذلك باطل...»[3]. لكنه يستثنى صور الأشجار ويتسامح بها. وكذلك الثياب والأطباق التي عليها صور الحيوانات وكذا الستور. لأن النبي ﷺ قال لعائشة أن تتخذ منها نمارق شرط أن لا تستعمل منصوبة.

وهكذا. نجد أن الغزالي يقف من الفنون موقفاً سلبياً وحجته في ذلك ما ورد في الأحاديث النبوية الشريفة من تحريم ومنع. على أنه تجدر الإشارة إلى أن عدم إجازة بيع هذه الأشياء عند الغزالي لا تعني بالضرورة عدم اقتنائها أو التمتع بها. وفي الواقع أن المسلمين كانوا يبتاعون ويشتغلون بالأدوات الموسيقية والقطع الفنية قبله وبعده. وخير دليل على ذلك أن الغزالي أوصى باجتناب «...صناعة النقش والصياغة وتشييد البنيان بالجص وجميع ما تزخرف به الدنيا، فكل ذلك كرهه ذوو الدين...»[4]. ومع ذلك فقد استعمل المسلمون النقوش والصياغة والجص في المباني والصروح الدينية إلى حد الإسراف.

الغزالي، ككل المتصوفة، يدير ظهره للدنيا وزخارفها ويصب كل همه في العبادة وتحقيق القرب من الله تعالى. لذلك فإن الفنون الجميلة التي تشد بطبيعتها الإنسان إلى اللذائذ الحسية والمتعة المادية هي باطلة في نظره. وقد

---

(١) المصدر عينه، ص عينها.
(٢) المصدر عينه، ص عينها.
(٣) المصدر عينه، ص ٦٥.
(٤) المصدر عينه، ص ٧٦.

أصابه ما أصاب أفلاطون من قبله فضحى بالجمال الفني لحساب مذهبه الأخلاقي. وقدم صوفيته على طبيعته الإنسانية. فلم يكن باستطاعته القبول بالفن والتضحية باللذائذ الباطنية التي يعيشها في التصوف. وهكذا يكون كل ما قاله في الجمال الفني من باب التمهيد والتقديم للفكرة الرئيسة التي أخذت بلبّه منذ بداية حداثته وهي خدمة مذهبه السنيّ والانتصار لقضيته من خلال التصوف.

ابن عربي(٥٦٠هـ/١١٦٥م -٦٤٨هـ/١٢٤٠م)والجلال والجمال:

مع محيي الدين ابن عربي ننتقل إلى الشخصية الصوفية الإسلامية الثانية التي اهتمت بموضوع الجمال وأضافت إلى اهتمامها به اهتمامها بصفة ثانية تماشيه وترافقه وهي الجلال. لقد أفرد ابن عربي كتاباً خاصاً من بين رسائله وأسماه «**كتاب الجلال والجمال**»[1]. لكن ابن عربي كالغزالي وأكثر ركّز كل اهتمامه على قضية جمال وجلال الالوهة ولم يهتم بظاهرة الجمال في الطبيعة والفن. وهكذا فإن نظريات ابن عربي في الجمال والجلال هي نظريات ما ورائية ترتكز كما لدى الغزالي على الباطن والتأويلي. لذلك لا يمكن اعتبار هذه النظريات متصلة بالاستطيقا، وإنما هي عبارة عن نظريات متصلة بالتصوف. وكل ما اهتم به ابن عربي فيها هو شرح الصلة بين الإنسان والالوهة وكيف يتمظهر الجمال والجلال الآلهيين بوصفهما مظهران متقابلان لا متناقضان لحقيقة واحدة. الجلال والجمال، بنظر ابن عربي، وصفان لله تعالى. والهيبة والإنس وصفان للإنسان «..فإذا شاهدت حقائق العارفين الجلال هابت وانقبضت. وإذا شاهدت الجمال وآنست وانبسطت. فجعلوا الجلال للقهر والجمال للرحمة...»[2] ويحدد ابن عربي في اصطلاحاته معنى الجمال والجلال بالقول: «.. الجمال نعوت الرحمة والإلطاف من

---

(١) راجع: ابن عربي (محيي الدين)، **رسائل ابن العربي**، الجزء الأول، **كتاب الجلال والجمال**، ط أ، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن ١٣٦١هـ. مصورة في دار إحياء التراث العربي، بيروت.

(٢) المصدر عينه، ص ٣.

الحضرة الإلهية..»[1] «... والجلال نعوت القهر من الحضرة الإلهية...»[2]. ومن هنا يرى ابن عربي إن «.. الجمال مباسطة الحق لنا، والجلال عزته عنا...»[3]. وسوف نجد الكثيرين من المتصوفة وعلمائها يقتبسون هذه المعاني عن ابن عربي ويؤكدون عليها بدورهم. فيقول عبد الرزاق الكاشي: «الجلال هو احتجاب الحق تعالى عنّا بعزّته أن نعرفه بحقيقته كما يعرف هو ذاته...»[4]. كما يقول الشريف الجرجاني «... الجلال من الصفات ما يتعلق بالقهر والغضب...»[5]. ويقول الكاشي أيضاً: «... ولما كان في الجمال ونعوته معنى الدنوّ والسفور، لزمه اللطف والرحمة والعطف من الحضرة الإلٰهية والإنس منا...»[6]. ويقول الجرجاني: «... الجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف...»[7].

وهكذا نرى أن معاني الجلال المتطابقة مع هؤلاء المتصوفة تشير إلى البعد السيكولوجي لدى الإنسان المتصوف وإلى طبيعة انفعالاته في حالات الاستشعار الباطني لجمال وجلال الالوهة. وبالرغم من أن هذه المعاني تفسّر طبيعة الانفعالات الصوفية ولا تتطرق إلى الناحية الجمالية (الاستطيقية) لهذه الانفعالات، فإنها تنتسب إلى ظاهرة الجماليات الصوفية التي تفرّق بين حالة اللذة والحسيّة الاستطيقية الناتجة عن تأمل الموضوع الفني واللذّة التوحيدية الناتجة عن الفناء والاتحاد بالالوهة. وابن عربي يتعاطى مع الجلال والجمال من هذا المنطلق ويعتبرهما سبيلاً الرفعة لأن «الجلال يثبت

---

(١) ابن عربي، كتاب اصطلاح الصوفية، ص ٦. (تابع لرسائل ابن عربي).

(٢) المصدر عينه، ص ٥.

(٣) ابن عربي، كتاب الجلال والجمال، ص ٤.

(٤) راجع: الكاشي (كمال الدين أبي الغنائم)، كتاب اصطلاحات الصوفية، تحقيق ألويس سبرنغر، كلكوتا، ١٨٤٥، ص ١٨.

(٥) راجع: الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق فلوغل، نسخة مصورة في مكتبة لبنان، ١٩٧٨، ص ٨٠.

(٦) الكاشي، كتاب اصطلاحات الصوفية، ص ١٨.

(٧) الجرجاني، كتاب التعريفات، ص ٨٢.

تقديس الحق، والجمال يثبت رفعة العبد. . .»[1]. وفي كل الظروف، ليس البصر هو الذي يكشف الجلال أو الجمال الإلٰهي لأن حجاب العزة يبقى منسدلاً لا يرفع أبداً وجل أن تحكم عليه الأبصار.

ولا ينبئنا ابن عربي بشيء عن الفنون في كتابه هذا، ولا يتطرق مطلقاً إلى موضوع الجمال في الطبيعة أو العمل الفني. فكل اهتمامات ابن عربي محصورة، كما عند الغزالي، في فكرة الله بوصفه غاية الغايات، ونهاية النهايات، ولا شيء سواه يستحق حقيقة الاتصاف بالجمال والجلال.

ويدخل ابن عربي انفعال الحب في فلسفته حول الحب الآلٰهي فيجعل الحب أساساً للجمال فيقول في «الفتوحات المكية» (مجلد ٢ ص ٥٤٦، مصرد طبعة ثانية ١٢٩٣هـ) «والصحيح أن رسول الله ﷺ قال: إن الله جميل يحب الجمال» فنبهنا بقوله هذا إلى حبّه، فانقسمنا قسمين. فمنا من نظر إلى جمال الكمال وهو جمال الحكمة فأحب الله في كل شيء، ذلك لأن كل شيء في هذا العالم محكم الصنع، ثم هو صنع صانع حكيم. ومنا أيضاً من لم يبلغ إلى هذه المرتبة من فهم «جمال الكمال في العالم» فأمر بأن يعبد الله كأنه يراه». ثم يعطي ابن عربي هذا التحليل للجمال معنًى إنسانياً فيقول: «والله خلق آدم على صورته. والإنسان مجموع العالم. ولم يكن علمه تعالى بالعالم إلاّ علمه بنفسه إذ لم يكن في الوجود إلاّ هو. فلا بد أن يكون (آدم) على صورته. فلما أظهره في عينه كان مجلاه. فما رأى الله حينئذٍ في آدم إلاّ جماله هو فأحب الجمال. فالعالم (أو آدم الذي هو مجموعه) جمال الله». وفي هذه النظرة الصوفية السامية أبلغ وأصفى ما يمكن قوله في الجماليات الإسلامية.

جماليات عبدالكريم الجيلاني

(٧٦٧هـ/١٣٦٥م-٨٣٢هـ/١٤٢٨م):

يتضح نظر الصوفية إلى الجمال أكثر فأكثر عندما نصل إلى عبد الكريم الجيلاني. والبارز عند الجيلاني أنه لا يفصل جمال الله تبارك وتعالى عن

---

(١) ابن عربي، كتاب الجلال والجمال، ص ٧.

جمال مخلوقاته. فيقول بأن جمال الحق سبحانه وتعالى على نوعين: نوع أول، وهو جمال معنوي يعبر عنه بالأسماء الحسنى والأوصاف العلا «... والنوع الثاني صوري وهو هذا العالم المطلق المعبّر عنه بالمخلوقات وعلى تفاريعه وأنواعه...»[1]. وقد استتبع عنده اعتبار جمال المخلوقات من جمال الحق تعالى أن ينفي القبح بإطلاق. فالجمال مطلق لكن القبح نسبي. فالجمال والقبح مجليان من مجالي الجمال الآلٰهي لأن الحسن بنظر الجيلاني يكمن أيضاً في «... إبراز جنس القبيح على قبحه لحفظ مرتبته من الوجود...»[2]. وفي هذه النظرة الصوفية السامية إلى المعنى الجمالي للوجود والحق، وفي هذا الاعتقاد بجمالية وحدة الشهود المطلقة يصل الجيلاني إلى ذروة المثالية.

إن نفي إطلاقية القبح وقول الجيلاني «... أن القبح في الأشياء إنما هو للاعتبار لا لنفس ذلك الشيء. فلا يوجد في العالم قبح إلا باعتبار. فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود. فلم يبق إلا الحسن المطلق...»[3]. يعني بأن هذا الشيخ الصوفي وصل في نظرته إلى الجمال إلى مستوى عال جداً يذكرنا بالنظرة الاستطيقة العصرية للأشكال والأنغام. ويسمح من خلال مفاهيمه بقبول أكبر لمختلف المبتكرات الفنيّة مهما كانت درجة غرابتها وابتعادها عن المألوف والجمال الطبيعي المعتاد. ولا تعود اللذة المحرك الوحيد للشعور الجمالي وهذا ما يشدد عليه في توجهات الفكر المعاصر الجمالية.

وإذا كان الجمال المعنوي هو جمال الأسماء والصفات فإنه «... لكل من أهل المعتقدات في ربّه اعتقاداً... ولا بد لكل من شهود صورة معتقده وتلك الصورة هي أيضاً صورة جمال الله تعالى...»[4]. وهذا القول

---

(١) الجيلاني (عبد الكريم)، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل**، نسخة مصورة لمعهد غوته رقم GAL, SII 283, LI 182 ج ١، ص ٥٩.

(٢) المصدر عينه، ص عينها.

(٣) المصدر عينه، ص عينها.

(٤) المصدر عينه، ص ٦٠.

يذكرنا بأبيات لمحيي الدين ابن عربي مطلعها: «قد صار قلبي قابلاً كل صورة».

وفي هذا التعميم الشامل للجمال في الوجود مع استبعاد شهود الجمال المعنوي لله بكماله التقاء مع الفكر الإغريقي الذي كان ينظر إلى الوجود المحسوس نظرة جمالية باعتباره تحفة فنيّة الهيّة.

وفي هذه الأبيات للجيلاني صورة كاملة لمفهومه حول الجمال والقبح إذ يقول:

فـكُـلُّ قبيـحٍ إنْ نَسَبْـتَ لِفِعْـلِـــهِ ... اتَتْكَ معَانــي الحُسْـنِ فيـهِ تُسَارع
يُكَمِّـلُ نُقْصَــانُ القبيـحِ جمـالَـهُ ... فَمَـا ثَـمَّ نُقْصَـانٌ وَلاَ ثَـمَّ بـاشِـعُ
وأَطْلِقْ عِنَانَ الحَقِّ فِي كلِّ مَا تَرى ... فَتِلْـكَ تَجَلِّيَـاتِ مَـنْ هُـوَ صَـانِـعُ

ويتابع الجيلاني كلامه فيصل إلى الجلال فيقول: «. . . وكل جمال له فإنه حيث يشتد ظهوره يسمّى جلالاً. . .»[1]. ومبادي ظهور الجلال هي جمال. وهنا يتفق الجيلاني مع ابن عربي في نظرته لعلاقة الجمال بالجلال فلكل جمال جلال، ولكل جلال جمال «. . .وإنما بأيدي الخلق أي لا يظهر لهم من جمال الله تعالى إلا جمال الجلال أو جلال الجمال. وأما الجمال المطلق والجلال فإنه لا يكون شهوده إلا لله وحده. وأما الخلق فما لهم فيه قدم. . .»[2].

ونحن نلمح نظرية وحدة الشهود وراء عبارات الجيلاني وهي تشير إلى التطور الاعتقادي في مفاهيم الصوفية الجمالية. فنراه يقسم الأسماء والصفات الآلهية إلى أربعة أقسام هي: الذاتية، والجلالية، والكمالية (المشتركة بين الجمال والجلال)، والجمالية. وجعل الأولى مختصة بالله وحده والثلاث الباقية مما يقع على إدراك المخلوق.

وفي هذه الأبيات ما يمكن أن يتلمس منه الحلول السرياني[3] إذ

---

(١) المصدر عينه، ص ٦٠.

(٢) المصدر عينه، ص ٦٠.

(٣) الحلول السرياني عبارة عن اتحاد الجسمين بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة =

يقول:

وما الْخَلْقُ فِي التِمْثَالِ إلاَّ كَثَلْجَةٍ ... وَأَنْتَ بِهَا الْمَاءُ الَّذِي هُو نَابِعُ

وَمَا الثَّلْجُ فِي تَحْقِيْقِنا غيْرَ مَائِهِ ... وَغَيْرَ أنَّ فِي حكْمٍ دَعَتْهُ الْشرَائِعُ

وَلَكِنْ بِذَوْبِ الثَّلْجِ يُرْفَعُ حُكْمُهُ ... وَيُوْضَعُ حُكْمُ الْمَاءِ والأَمْرُ وَاقِعُ

تَجَمَّعَتِ الأَضْدَادُ فِي وَاحِدِ البَهَا ... وفيهِ تَلاَشَتْ وَهُوَ عَنْهُنَّ سَاطِعُ[1]

لقد انبهر الجيلاني بجمال باريه فرآه متجلياً في كل شيء. ويذلك قبل كل شكل وصورة، واعتبر بالحكمة من وراء القبح. «... ألا ترى إلى الاحراق بالنار إنما كان قبيحاً باعتبار من يهلك فيها ويتلف، وإنما هي عند السمندل[2] من غاية المحاسن...»[3]. ولشدة استشعاره بالجمال في كل شيء، رأى أن الجنة مظهر الجمال المطلق، وجهنم مظهر الجلال المطلق. فانتفى القبح من كل الموجودات. وفي هذه النظرة ارتقاء صوفي كامل بالحس الجمالي والذوق.

صحيح أن الجيلاني لم يتكلم بالتفصيل عن الجمال في الطبيعة أو الفن. لكنه قال رأيه بوضوح في كل الموجودات، واسبغ عليها صفة الجمال، من دون استثناء. ولعله أول من تكلم بهذا الوضوح عن جمالية القبح في الفكر الإسلامي. وجعل الجمال يعمّ كل شيء. وسيظل هذا الشيخ الصوفي الكبير لمعة من لمعات الوجدان الإنساني العظيم في تحسسه بالجمال.

حديقة التهانوي الجمالية:

وآخر المطاف في تجوالنا مع الجمالية الصوفية يقع على التهانوي في مصنّفه الشهير **«كشاف اصطلاحات الفنون»**. لقد قمّش هذا العالم مجموعة من آراء الصوفية الذين سبقوه وركّز بشكل خاص على عبد الكريم الجيلاني

= إلى الآخر كحلول ماء الورد في الورد، الجرجاني **التعريفات**، ص ٩٨.

(١) الجيلاني، **الإنسان الكامل**، ج ١، ص ٥٩.

(٢) طائر يكثر في الهند. ويقال إنه يعيش في النار ولا يحترق بها.

(٣) الجيلاني، **الإنسان الكامل**، ج ١، ص ٥٩.

في كتابه «الإنسان الكامل» والذي أتينا على ذكره بالتفصيل. ومع التهانوي أيضاً نتحقق من أن الجمال في منظور المتصوفة المسلمين كان بالدرجة الأولى الجمال المعنوي المطلق لله تبارك وتعالى. ومع ذلك فقد كانت توجد بعض الإشارات إلى الجمال الطبيعي المحسوس. ويبدأ التهانوي بإيراد المرادف للجمال فيقول بأن الجمال في اللغة بمعنى «الحسن وحسن الصورة والسيرة»[١]. ويلتقي في هذا الوصف مع أبي حامد الغزالي. فهو لا يقصر الجمال على الصورة والشكل بل يتجاوزهما إلى الأخلاق.

وينقل التهانوي عن «**بحر الجواهر**»[٢]. إن الجمال يطلق على معنيين الأول: جمال يعرفه الجمهور ويمكن أن يكون ذاتياً أو ممكن الاكتساب. والثاني: الجمال الحقيقي «... وهو أن يكون كل عضو من الأعضاء على أفضل ما ينبغي أن يكون من الهيئات والمزاج...»[٣]. وهذا الوصف يستدعي إلى الذهن اصطلاح «الكمال اللائق» الذي يذكره الغزالي آنفاً.

وتعود فكرة «الكمال» إلى الظهور عندما نجد التهانوي ينقل عن الصوفية قولهم في الجمال بأنه: «... إظهار كمال المعشوق من العشق وطلب العاشق»[٤]. فدرجة العشق إذن وقوة طلب العاشق، علماً بأن العشق أقوى درجات المحبة، هي التي تظهر مدى كمال المعشوق. وبالتالي مدى جماله.

وتكتمل صورة الجمال الحقيقي بنظر الصوفية عندما ينطبق الجمال الذاتي على جمال العالم، فيصير العالم مرآة للجمال الإلهي الأبدي. وفي هذا الباب ينقل التهانوي عن «**شرح القصيدة الفارضية**» بأن: «... الجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى، شاهدة في ذاته أولاً مشاهدة علمية، فأراد أن

---

(١) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج ١، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٣، ص ٣٤٨.

(٢) كتاب فارسي في اللغات الطبية لمحمد يوسف الهروي الطبيب. راجع إيضاح المكنون، لإسماعيل باشا، المجلد الثالث، دار الفكر، ص ١٦٤.

(٣) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج ١، ص ٣٤٨.

(٤) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج ١، ص ٣٤٨.

يراه في صفة مشاهدة عينية. فخلق العالم كمرآة شاهد فيه عين جماله عياناً...»[1]. فجمال الموجودات موجود إذن لأن هذه الموجودات تحمل في أشكالها انعكاساً للجمال الأصلي، جمال الله تبارك وتعالى.

أما الجلال فهو «... استغناء المعشوق عن عشق العاشق»[2]. لذلك فصفات كالعظمة والكبرياء والمجد والسناء وكل جمال للباري تعالى متى اشتدّ ظهوره يسمّى جلالاً. وينقل التهانوي عن حواشي «شرح العقائد النفسية» أن الجلال صفة القهر. وفي هذه الصفة التقاء مع ابن عربي والكاشي والجرجاني. وفي هذا الالتقاء أدلة تشير إلى إجماع الفكر الصوفي الإسلامي على اعتبار الجمال مختص بالله تبارك وتعالى جملة وتفصيلاً وان الجميل المحسوس جميل بمقدار نسبته إلى الجمال المطلق.

خاتمة

نستنتج مما تقدم أنه لا يمكن فهم الشخصية المستقلة للفنون الإسلامية المختلفة من خط ورسم ورقش ومنمنمات ونحت وعمارة وأوان وأثاث... من دون التعمق في فهم الروح الجمالية الصوفية الخاصة بالمسلمين. أما عن قضية تجسّد هذه الروح في الأعمال الفنية الإسلامية والآداب فهو موضوع يحتاج بدوره إلى بحوث مستفاضة لا يتسع لها المجال هنا. كما أن المقصود بالروح الصوفية التي لفّت النظريات الجمالية العربية الإسلامية يتجاوز إطار العبادة وأداء الفرائض والنوافل، والتمسك بالتشريع، ويصل إلى آفاق روحية أبعد تجعل منه موقفاً ماورائياً ـ ميتافيزيقياً ـ من الوجود والكون. فلا يعود الجمال مجرد لذّة عابرة تتأتى من المشاهدة أو السماع وتزول بزوال موضوعها، بل يصبح الجمال صفة ثابتة للطبيعة والصناعة والوجود بأسره. وفي هذه النظرة تفاؤل وأمل حقيقيين يعكسان روحاً من الصفاء والطمأنينة طالما نادت بهما عقيدة المسلمين.

---

(١) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج ١، ص ٣٤٨.

(٢) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ج ١، ص ٣٤٧.

الفصل الثاني
أثر التشريع في الثورة الجمالية الإسلامية

تمهيد:

عندما نتكلم على الفن الإسلامي التقليدي لا نتكلم على ظاهرة تاريخية ولّت. لأن الفن الإسلامي يحتل مركزاً مرموقاً جداً في اهتمامات علماء وفلاسفة الجمال في عصرنا. والأعمال التي خلّفها الفنانون المسلمون وراءهم منذ أيام عزّ الامبراطورية العربية الإسلامية تعد في عالم الثقافة المعاصر تحفاً لا تقدر بثمن. وقيمة هذه الأعمال لا تقتصر فقط على وزنها التاريخي، أو على المهارة والتقنية العالية المبذولة في صنعها، فهذه صفات تشترك فيها جميع الأعمال الفنية والتحف من دون استثناء، بل إن القيمة الرفيعة لهذه الأعمال تكمن بشكل خاص في الشخصية المتميزة الفريدة التي تفرض ذاتها في كل ما أنتجته أيدي الفنانين المسلمين من روائع. وما كان لهذه الشخصية أن تبرز بهذا الوضوح، وتصنف كفن مستقل، لولا تطور الروح التشريعية والعلمية في الإسلام مما أدى إلى نمو منحى فريد، للفن البصري والفن القولي، جعل من الفن الإسلامي نتاج لروح دينية مخلصة أبدعت، داخل الإطار المرسوم لها من قبل علماء الدين والفقهاء، جمالية إسلامية خاصة وأصيلة، وطبقت هذه الجمالية على كل مظاهر النشاط الفني في الإسلام، في الرسم وفي الخط، وفي الرقش، وفي المنمنمات. . . إلخ. وإذا كانت هذه الفلسفة الجمالية قد بدت بوضوح لأعين المتمتعين بالرسوم والنقوش الإسلامية، فقد بقيت محجوبة عن أعين قراء آداب المسلمين لأن الدراسات الجمالية لهذه الآداب لا زالت تحبو. كما إن شريحة لا يستهان بها من المسلمين ولعلها الأعظم لا ترتاح إلى النظر الفلسفي عندما يستعمل في تقويم الآداب. ولما كنت أرى في هذا الموقف بعداً جمالياً خاصاً يتماثل في روحه ومضمونه مع الأطر التي حصرت الفن البصري الإسلامي ضمن

نطاقها وأجبرته على استنباط رؤيا جمالية جديدة يبدع من خلالها. لذلك سوف أحاول في هذا البحث إثبات إن الرسوم الشخصية الإسلامية خضعت بدورها للمنظور الذي خضعت له الفنون البصرية كلها، وحملت الروح عينها فقدمت رسماً متفرداً في شخصيته وهمومه وأطره الإنسانية.

طبيعة التحريم في الفنون البصرية الإسلامية:

إن فقدان وجود صور مرسومة للكائنات العاقلة أو الحيّة في دور عبادة المسلمين، رغم زخرفة هذه الدور المشبعة بالكتابات الجميلة والرقش الكثيف لا يمكن أن يكون قد جرى اتفاقاً. ولا بد من وجود أسباب وجيهة جداً بنظر المسلمين منعت الفنانين من اعتماد التماثيل والرسوم الشخصية والحيوانية في المساجد والجوامع أسوة بالحضارات السابقة لحضاراتهم كما جرى في هياكل ومعابد الفراعنة والهنود والبابليين والفرس والآشوريين والكلدانيين والإغريق... وغيرهم. فما هي طبيعة هذه الأسباب؟

إذا أخذنا القرآن الكريم، كتاب الله العزيز ومصدر تشريع المسلمين الأول فلن نجد ما يمكن أن نسميه لأول وهلة تحريماً أو منعاً أو تحذيراً للصور واللوحات والتماثيل المقامة للكائنات الحيّة. نقرأ في سورة الحج الآية ٣٠: ﴿فاجتنبوا الرجس من الأوثان واجتنبوا الزور﴾ وفي سورة المائدة الآية ٩٠: ﴿إنما الخمر والميسر والإنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان﴾، وفي سورة إبراهيم الآية ٣٥: ﴿رب اجعل هذا البلد آمناً واجنبني وبنيّ أن نعبد الأصنام﴾، و«الأوثان» و«الأنصاب» و«الأصنام» بمعنى واحد[١] والمعنى الواحد الذي تشترك فيه هذه الرسوم أو المنحوتات

(١) الأنصاب هي الأصنام في «تفسير الجليلين مع أسباب النزول للسيوطي» دار إحياء التراث العربي، ص ١٦١. والوثن هو الصنم أو ما له جثة من خشب أو حجر أو فضة أو جوهر ينحت. راجع: «محيط المحيط». وجاء في «لسان العرب»: الصنم وهو معرّب سمن بالفارسية. قال ابن سيدة «وهو ينحت من خشب ويصاغ من فضة ونحاس...» وقيل: هو ما كان له جسم أو صورة فإن لم يكن له جسم أو صورة فهو وثن. وروى أبو العباس عن ابن الأعرابي: الصنمة الصورة التي تعبد. وقيل: الفرق بين الوثن والصنم أن الوثن ما كان له جثة أو حجر أو فضة ينحت ويعبد والصنم =

هو أنها صنعت لغاية محددة هي لعبادتها بدلاً عن عبادة الله تعالى. ولما كانت عبادة غير الله هي عين الشرك، أصبح واضحاً أن التحريم يطال كل الأسباب المؤدية إلى الشرك لا الفن بوصفه نتاج إنساني جميل.

من هنا رأينا الخلفاء والأمراء في العصر الأموي يفتخرون باقتناء الأعمال الفنية في قصورهم كالفسيفساء، والرسوم الجدارية، وحتى التماثيل العديدة جداً. وفي بداية عهد العباسيين بنى الخليفة المنصور قبة في قصره عليها دوّارة لرصد اتجاه الريح على شكل محارب على ظهر جواد. كما كانت قصور بغداد والسامراء تكتظ بالرسوم الحيّة[١].

هذه الأمثلة لحالة شائعة تقود إلى الظن بعدم وجود معارضة صارمة للصور التمثلية في المراحل الأولى للإسلام. لكن علينا أن ننتبه إلى ظاهرة معاكسة تتعلق بانعدام وجود صور تمثيلية تتشبه بالكائنات حية في المساجد والجوامع إطلاقاً وفي تلك الحقبة عينها. فكل ما يراه الناظر إلى قبة الصخرة في القدس والجامعين الكبيرين في المدينة ودمشق هو الفسيفساء والرقش والكتابة. بينما نجد في قصر المشتى[٢] بعض المنحوتات الحجرية الجميلة لحيوانات مختلطة بحلى نحتية لولبية نباتية.

لقد كان من الواضح أن هناك تحريماً قاطعاً لرسم وتمثل الكائنات الحية في المساجد. ولا بد أن يكون هذا التحريم مرتبطاً بحادثة تدمير الأصنام في الكعبة والإعلان الصريح الذي ورد في الحديث النبوي الشريف ونصّه كما قال عليه الصَّلاة والسَّلام: «إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه تماثيل أو صورة»[٣]. فمما لا شك فيه أن الصور الموجودة في المعابد كانت تعني

= الصورة بلا جثة. ويقول ابن سيده: «والانصاب حجارة كانت حول الكعبة تنصب فيهل عليها، ويذبح لغير الله تعالى».

(١) Alexandre Papadopoulo, Islam and Muslim Art, New York, 1979, page 48.

(٢) قصر المشتى: يقع في الأردن. اكتشفه لايارد Layard ثم قام برونو Brunnow بدراسته. ينسب إلى الوليد الثاني (حكم من ٧٤٣ إلى ٧٤٤) وقد نقلت واجهته إلى متحف برلين.

(٣) لأحمد في مسنده، وللترمذي وابن حبان في صحيحه كلهم عن أبي سعيد. حديث =

بالنسبة لعرب مكة، بخلفيتهم الجاهلية، الأصنام. فإذا انطلقنا من هذا الاعتبار وجب علينا أن نفهم هذا الحديث ضمن نطاقه التاريخي. هكذا فهم بعض علماء الكلام العرب كابن دقيق العيد في القرن الثالث عشر[١] وأبو علي الفارسي، والمكي والنحاس في القرن العاشر[٢]. هذه القضية.

لكن هؤلاء العلماء معروفون بآرائهم المعتزلية، لذلك فقد كانوا بعيدين عن تمثيل الرأي العام الشائع لدى كل من المسلمين السنة والشيعة. لأن حياة النبي ﷺ وتصرفاته وأحاديثه هي المثل الأعلى الذي يقتدي به كل مسلم ولما كان النبي ﷺ قد وضع فتواه صراحة حول المعابد بتدمير التماثيل والصور الموجودة في الكعبة. وترك النموذج المثال في البيت الذي بناه في المدينة وأصبح المسجد الأول ولم يحتوِ في بنائه على أية صورة لكائن حي من أي نوع. من هنا كان اتفاق السنّة والشيعة على عدم السماح بوجود تشكيلات ورسوم للكائنات الحيّة في أماكن عبادة المسلمين مستنداً إلى حجج دينية قاطعة، ووقائع لا تقبل الجدل.

لقد اعتبر التوحيد في الإسلام أن الله تبارك وتعالى الموضوع الأوحد للعبادة والصلاة. ولما كانت الصور المفترضة للنبي محمد ﷺ وباقي الأنبياء المسلمين كإبراهيم وعيسى عليهما السلام مؤهلة بدورها للتحول إلى مواضيع عبادة وصلاة على أيدي البسطاء والعامة، وتؤدي بالتالي إلى وقوع الشرك والعودة ثانية إلى الوثنية وتعدد الآلهة، فلا عجب إذا طاولها التحريم. وبما أن الله تبارك وتعالى، في وجدان المسلم الحي، هو الوجود الحقيقي الخالص والسرمدي، وهو يتعالى على تصورات العقل البشري، فمن التدنيس والعبث والسفه أن نستعير له شكلاً من الطبيعة التي فطرها

= صحيح. راجع: السيوطي، **الجامع الصغير**، دار الفكر، الجزء الأول، ص ٣٢٥.

(١) يذكره لويس ماسينيون، راجع: **Les Méthode de Réalisations Artistiques Des Peuples De L'Islam, Syria (1921).**

(٢) يذكر هؤلاء الثلاثة بشر فارس راجع: **Philosophie et jurisprudence illustrées par les arabes dans Mélanges L. Massignon (Damascus, 1957) P: 77-109.**

بنفسه كما فعل بعض المسيحيين عندما تمثلوه بصورة شيخ وقور[1].

لهذه الأسباب الجوهرية بقيت الفسيفساءات التشكيلية الزخرفية السابقة في المساجد الأموية واللاحقة في المساجد والجوامع الأخرى أشكالاً هندسية ونباتية وتعريقية من طبيعة ميتة لا توحي بانبعاث أي نوع من الحياة في الجماد. وبدا واضحاً أن الأمة الإسلامية ترفض رسم الأشكال الحيّة، أو التي توحي بالحياة، في الصروح الدينية. وإنها تعتبر التجريد والرقش والزخرفة والكتابة المخطوطة أو المنقوشة لآيات القرآن الكريم ــ كلام الله تعالى ــ الزينة الجديرة بهذه الصروح. هذا التوحيد الإسلامي الأصولي الكامل والمتساوق شدد بالتأكيد على شروط جماليّة شديدة النبل، شديدة الصفاء والنقاء، شديدة التطلب للبراعة والعناية والحذر. فالواجب يقضي في طاعتها، والخلق من خلالها، لنمط جديد من الفن البصري هو غاية في السمو والرفعة والقيمة الجمالية. وهذا ما حدث بالفعل.

فكيف استطاع العقل الإسلامي في عهود المسلمين الزاهرة أن ينفعل ويتعامل مع قوانين تحريم الصور؟ وكيف اختبرت الأمة الإسلامية بفنانيها وأدبائها وأرباب السلطة فيها هذا التحول الجديد؟

إذا أخذنا واقعة التحريم كظاهرة خاضعة للوصف مع اجتناب كل تأويل أو شرح أو تقييم فسنجد بين أيدينا عدة قضايا لا تقبل النقض. في المقام الأول: طبق المنع على كل صورة تمثل كائناً حياً في الصروح الدينية كالمساجد والجوامع وما شابهها[2]. وطبق هذا المنع بحذافيره حتى القرن الثالث عشر. واعتباراً من نهاية هذا التاريخ بدأت بعض الاستثناءات النادرة بالظهور على الجدران الخارجية لبعض المساجد السلجوقية في تركيا.

---

(١) من أشهر هذه التمثلات صورة على سقف كنيسة السيكستين Chapelle Sixtine تحت عنوان «خلق الإنسان». رسمها مايكل أنجلو بمادة الجصّ Fresco راجع على سبيل المثال: Jardin DES ARTS Numero 119 مقال لـ Marcel Brion عن مايكل أنجلو ص ٣. انظر الشكل رقم ١٤. الملحق بهذا البحث.

(٢) منها المزارات، وقبور الأولياء، والخلوات والمجالس عند الموحدين المسلمين الدروز، والتكيات الصوفية والخانقاهات.

وكانت هذه الاستثناءات عبارة عن صور حيوانات متداخلة مع أشكال زخرفية لطرز رفيعة خاصة بشارات النبالة التي نجد لها أمثلة لا تحصى في الإقطاع الغربي العائد للقرون الوسطى. وكان مدخل مدرسة شيردور في سمرقند حالة استثنائية صارخة[١]. لكن هذه الأعمال بقيت على الجدران الخارجية فقط.

وفي المقام الثاني: لم تلحظ في وشي المصاحف الثمينة ووسمها وفي الزخارف المحيطة بآيات القرآن الكريم، وهو أقدس الأشياء بين أيدي المسلمين، أية رسوم تشخيصية أو تشبيهية لكائنات حيّة من أي نوع كان.

وفي المقام الثالث: امتد التحريم ليشمل كل الصور التي ترسم لمقامات دينية معروفة. وعلى وجه الخصوص أنبياء الأسلام وأولياؤهم. والحقيقة أنه لم تصلنا من المسلمين الأوائل أي صور أو آثار من هذا النوع. وقد زعم بشر فارس أنه وقع على أرسومة تخيليّة ـ Depiction ـ للنبي محمد ﷺ تظهره يلتقي مع وفد من نصارى نجران في إحدى مخطوطات «كتاب الأغاني»[٢]. لكن هذا الزعم يبقى ضعيف الدلالة إذ أن هذا المخطوط يعود بتاريخه إلى بداية القرن الثالث عشر، وهي الحقبة التي ـ كما سنرى ـ أخذت فيها جماليات الرسوم الإسلامية طابعها النهائي. ولم يعد في الأسلوب الفني المتبع ما يمنع الرسوم الرمزية للأنبياء والأولياء المسلمين، بل، وصل الأمر به إلى الحد الذي أصبحنا نرى فيه أمثلة عديدة

---

(١) رسم فوق باب هذه المدرسة بأسلوب تناظري نمران متقابلان يهجمان على غزالين متقابلين، ووراء ظهر هذين النمرين شمسان رسم في داخلها وجهان رمزيان، وأحيط الرسم بعبارات دينية تقول: «سبحان الله والحمد لله، ولا إله إلا الله، والله كتب». انظر الشكل رقم ١ الملحق بهذا البحث.

(٢) مخطوط مصور محفوظ في ملت كتبخانة سي استنبول رقم ١٥٦٦ يرجع إلى تاريخ ١٢١٨ ـ ١٢١٩م. من صنع شمالي العراق. راجع:

Farès B. «Une Miniature religieuse de l'ecole arabe de Bagdad, son climat, sa structure, sa relation avec l'iconographie chrètienne de l'orient». Mémoires de L'Institut d'Egypte, LI, 1948.

عليها حتى في البلدان السنيّة المحافظة والمتشددة كتركيا العثمانية.

وفي المقام الرابع: وعلى عكس ما جرى عرضه كانت رسوم الكائنات الحيّة ومن بينها الإنسان على وجه الخصوص تبدو وكأنها غير محرّمة في القرنين الأول والثاني للهجرة(١). وهذا الاستنتاج يستخلص من وصول بعض الرسوم الجدارية والتماثيل التي تعود إلى ذلك الوقت. لكن من المبالغ فيه الادعاء بأن المسلمين لم يخضعوا للمنع والحظر في ذلك العهد. إذ علينا أن لا ننسى أن الأحاديث النبوية الشريفة وسنّة النبي ﷺ ــ التي جمعت واتخذت صفة البناء التشريعي للمسلمين في القرن التاسع ــ كانت موجودة في حياة الناس طوال الوقت قبل ذلك وكانت تتأصل بمزيد من العمق مع مرور الزمان. وهكذا فقد كانت هنالك قيود تفعل فعلها ويمكن الاستدلال على نتائجها من عدم وجود صورة شخصية واحدة ــ Portrait ــ أو تمثال لخليفة أو أمير أو سيد مسلم وقتها، ولا أي تمثال أو رسم للانتصارات الحربية العظيمة التي أحرزها العرب والمسلمون في تلك الحقبة. وبدلاً من أن يجد القادة المسلمون في هذه الانتصارات الأسباب المشروعة لتمجيد الأبطال والمعارك فقد تمسكوا بآداب الدين وامتنعوا عن إقامة النصب مسجلين بذلك تواضعاً رائعاً جديراً بكل تقدير. وهذه الظاهرة شاهد كبير على أن الأمة الإسلامية، ومنذ البداية، فرضت حظراً معنوياً وفعالاً وغير مكتوب، على تصوير الأفراد بملامحهم الحقيقية.

وفي المقام الخامس: عندما تم جمع الأحاديث على أيدي البخاري ومسلم وأبي داود والترمذي والنسائي وابن ماجه بصورة خاصة. أصبحت هذه الأحاديث مصدر الأحكام والتشريعات المنظمة لحياة المسلمين وسلوكهم الاجتماعي. وبدأت في هذه المرحلة، وتباعاً لذلك، عملية تحريم

---

(١) هنالك رسوم جدارية لأشخاص وكائنات حية اكتشفت عام ١٩٣٦ في قلعة قصر الخير الغربي في تدمر (سوريا) تعود للعهد الأموي في القرن الثامن م. راجع:

René Huyghe, L'art et L'Homme, V2.

«L'Islam Et L'Art Musulman», P. 135.

انظر الأشكال رقم ٢ و٣ و٤ الملحقة بهذا البحث.

الرسوم التي تحاكي الكائنات الحيّة تحريماً منظّماً. وقد لاقى هذا التحريم قبولاً جماعياً في الأوساط الإسلامية السنيّة والشيعية بكل طبقاتها الاجتماعية. وقد دوّن أحد الرحّالة الأوربيين شاردان Chardin الذي زار بلاد فارس بين ١٦٦٤م و١٦٧٧م ملاحظاته حول الفنون البصرية هناك. فقال بأن الفرس فقدوا معرفتهم بعلم المنظور والرسم ـ كما هو معتاد في أوروبا ـ لأن ديانتهم الإسلامية حرّمت عليهم محاكاة وتمثل المخلوقات الإنسانية؛ خصوصاً وإن معظم علمائهم الدينيين كانوا شديدي الحرص والتدقيق في هذا الموضوع، الأمر الذي وضع حداً لأي مخالفة من قبل الرسامين، وأدى إلى انعدام وجود أي رسم تمثيلي لمخلوق حي[١].

احتواء التحريم والإبداع الجديد:

علينا أن نتجنب إحدى الأغلاط الشائعة الناتجة عن التوهم بأن التحريم الذي أرسى قواعده علماء الدين والمحافظون التقليديون، بقي خطاباً أخرساً في آذان الملوك والأمراء والأعيان المسلمين الذين كانوا غير مضطرين للخوف من الأصوات المدوّية للخطباء الشرعيين وأئمة المساجد. ومن المؤسف أن بعض مؤرخي الفن الإسلامي الغربيين اعتقدوا خطأً أن الحظر لم يطبق في الحقيقة على الفن كما حدث في بعض الحالات الاستثنائية المتعلقة بمعاقرة الخمرة وغيرها من المحرمات[٢]. فلو كان ذلك صحيحاً

---

(١) GHARDIN. Voyages en Perse et autres lieux de L'orient, Amsterdam, 1711; new ed., 10 Vols, Paris, 1811 V, Chapter XVI (Edition L. Langle's).

(٢) شغلت هذه المسألة إلى حد كبير علماء الكلام لا سيما المعتزلة منهم فقالوا «إذا كان الإيمان عقيدة وعملاً أو هو لا ينفصل عن العمل الصالح، فإنه ـ أي الإيمان ـ يزيد وينقص». ففاعل الكبيرة يشبه المؤمن في عقده (عقيدته) ولا يشبهه في عمله، ويشبه الكافر في عمله ولا يشبهه في عقيدته، فهو في منزلة بين المنزلتين. وقد أدت هذه المعضلة بواصل بن عطاء إلى القول بالمنزلة بين المنزلتين والاعتزال إلى اسطوانة من اسطوانات المسجد. فسميّ هو وأصحابه بالمعتزلة. وكانت جماعة المرجئة تعمل على إرجاء الحكم على أصحاب الكبائر. والكبيرة عندهم لا تضر مع الإيمان. وقد استفاد من هذا الحكم كل الخلفاء والأمراء الذين لم يكونوا ليقيموا وزناً في ارتكاب =

لظهرت هذه الفرضية في أكثر الفنون الإسلامية تألقاً ـ أي في المنمنمات المخطوطة، وفي الأمثلة المتنوعة للجدرانيات وأشباهها ـ ولوجدنا هذه الأعمال تتبع القواعد عينها المعروفة في رسوم ما قبل الإسلام على أيدي البيزنطيين والروم. ولو كانت هذه الرسوم قد رسمت خلسة وبطريقة سريّة فسوف يستحيل علينا تفسير تغيّر جماليات هذه الفنون بشكل صارخ. فمن الواضح أن التحريم والحظر بين القرن الثالث عشر ونهاية القرن التاسع عشر أبرز إلى الوجود على أيدي الفنانين المسلمين أعمالاً فنيّة كانت بمثابة تطور نوعي عملاق. لقد تبنت هذه الأيدي فلسفة جمالية جديدة في مقاربتها للفنون. وكسرت قانون المنظور التقليدي، والتشكيل، وقوانين الضوء والظل وغيرها من القوانين المفروضة في الفن الغربي الكلاسيكي. لذلك رأينا الغربيين في بداية الأمر لا يستطيعون تعقل وفهم طبيعة وأسلوب المنمنات الإسلامية ولقد ألمحنا آنفاً كيف ارتعب شاردان من هذا الفن، واعتقد بأن الفنانين المسلمين يجهلون تماماً أبسط القوانين البدائية للرسم والتصوير. وهذا الاعتقاد الذي توهمه شاردان وقع فيه الكثيرون من مؤرخي الفن الإسلامي السابقين. فقد كانوا يتبرمون من عدم معرفة المسلمين بكيفية تمثل العمق والحجم، ولا بحساب الأبعاد النسبية الصحيحة بين شكل ما وآخر يختلف معه في المسافة، ولا بقولبة وتشكيل استعمال الظل والنور. كما بدا جلياً لهم إخفاق الفنان المسلم في التفريد والتشخيص وانحصار أعماله في الرسم التجريدي. وكانت الأفضلية بنظرهم تعطى للفنان الذي يقترب أكثر فأكثر من الجمالية الواقعية الغربية. وكان أجمل ما يقال، من قبلهم عن الرسوم الإسلامية إنها نوع من «الرسم المشهدي» الخالص[1] Veritabale Genre Scene. وحتى الذين أدركوا أن هنالك شيئاً مختلفاً يخلق انسجاماً رائعاً في خطوط وألوان الفن الإسلامي، رغم تنكره لما هو معهود عندهم

= الكبائر ويعاقرون الخمرة وغيرها من المحرمات. راجع: الشهرستاني، **موسوعة الملل والنمل**، مؤسسة ناصر للثقافة، ط ١، بيروت ١٩٨١، ص ٢٢.

(١) ضرب من الرسم يتخذ من الحياة اليومية موضوعاً ومادة له. انظر الشكل رقم ٩ الملحق بهذا البحث.

في قوانين الانسجام الأكاديمية، كانوا يحكمون بدورهم على هذا الفن الاستثنائي بأنه واقع في أشراك الزخرفة الخالصة ولهذا السبب لا يمكن وصفه «بالرسم الصحيح».

وهنا نطرح السؤال التالي: هل كان الفنان المسلم جاهلاً بالفعل لأحكام قواعد الرسم كما عرفتها الحضارات التي سبقته؟ والجواب المبدئي هو أن هنالك قرائناً دامغة تجعلنا نعتقد العكس. فعلينا أن لا ننسى أن غالبية الفنانين المسلمين الأوائل كانوا من السريان والأقباط الذين اهتدوا إلى الدين الجديد. ولقد تعلموا في السابق فن الرسم والنحت من البيزنطيين، الذين كانوا يحتلون بلادهم قبل العرب، وتوارثوا هذا العلم من السلف إلى الخلف. فليس من المستغرب أن ينحدروا فنياً من تقنيات الفن البيزنطي؛ وأن يكونوا على تآلف تام مع قواعد المنظور، والتشكيل وغيرهما. لذلك فنحن نقرر أن قيام هؤلاء الفنانين بتجاوز هذه القواعد والتنكر لها، لم يكن ناتجاً عن جهلهم بها، بل لسبب آخر سنبسطه لاحقاً.

ومن الشواهد الحيّة التي تزيد هذا الجواب تأكيداً هو استعمال قواعد الظل والنور في بعض المنمنات المبكرة (القرن الثالث عشر الميلادي) ورسم الأدوات فيها وفاقاً لقانون المنظور التقليدي. كما أن تقنيات التعبير والحركة والنسبة، التي تتطلب مهارة أكاديمية فائقة، لم تغب مطلقاً عن كل الأعمال الفنية التي خلفتها أيدي الفنانين المسلمين في عصر الحضارة الإسلامية.

سننطلق إذاً من الرأي القائل بأن كل خصائص هذا الفن الجمالية هي خصائص أرادها عمداً الفنان المسلم، وهي نتيجة طبيعية لابتكاره قوانين جديدة خاصة به. وقد تنكرت هذه الخصائص للتقاليد الفنية البيزنطية كي تجعل من الرسم فناً مقبولاً أمام الشرع، وفي أعين المسلمين. من هنا برزت عبقرية الفنان المسلم في احترامه الحرم المفروض ضد تمثل الشخوص الحيّة، لا عن طريق الامتناع عن رسم هذه الكائنات، بل باحتواء التحريم عبر إقامة التسوية بين مضمونه والمضمون الشكلي لنوع من الرسم جديد، يمكنه من رسم الأشخاص والحيوانات والنبات من دون المساس بجوهر التحريم.

مبـررات الاحتـواء:

ولكي نحكم بموضوعية على مبررات الفنان المسلم وحججه فلننظر إلى ما تقوله الأحاديث النبوية الشريفة عن ذلك. فقد نقل لنا البخاري الأحاديث التالية: «لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب، ولا تصاوير»[١] «إن الذين يضعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة فيقال لهم: أحيوا ما خلقتم»[٢].

إن الفكرة المركزية هنا، كما يبدو بوضوح، هي في تحريم محاكات أو تقليد الكائنات المفعمة بالحياة والقادرة على التحرك بإرادتها. فالنبات بالنسبة للمسلم، كما في نظريات أرسطو، لا يعتبر حياً بنفس المعنى الذي يعتبر فيه الإنسان أو الحيوان. أما بالنسبة لعلماء الشريعة وفقهائها فقد كان التدنيس للمقدسات يقع في فعل التقليد والمحاكاة لأنه ينطوي على رغبة الرسّام في منافسة عمل الخالق[٣]. ومنافسة عمل الخالق أمر فيه من الكبر والغرور ما يعادل في جرأته استكبار إبليس، لأنه تحد لله، تبارك وتعالى، بالذات. لذلك يكون عقاب الرسامين والمصورين في يوم القيامة هو في طلب الله إليهم إحياء ما تجرأوا على رسمه، وهذا مستحيل عليهم.

لقد كانت فكرة التقليديين المسلمين عن الفن كفكرة أرسطو الذي اعتبر أن المثال الذي يحدوه الفنان هو في المحاكاة Mimesis. لذلك عليه تقليد الطبيعة بكل ما يمكنه من الاتقان.

ونعود من جديد إلى الأحاديث النبوية الشريفة فقد أورد الإمام العالم

---

(١) البخاري، **صحيح البخاري**، دار الجيل، بيروت، المجلد الثالث الجزء السابع، كتاب اللباس، باب التصاوير، ص ٢١٥.

(٢) المصدر عينه، الصفحة عينها.

(٣) قال النووي رحمه الله: قال العلماء تصوير الحيوان حرام شديد التحريم، وهو من الكبائر، لأنه متوعد عليه بهذا الوعيد الشديد (ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي)، وسواء صنعه لما يمتهن أم لغيره وأما تصوير ما ليس فيه صورة حيوان، فليس بحرام. راجع: **الأحاديث القدسية**، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٤٥.

أبو زكريا النووي مجموعة من الأحاديث التي تحذّر من تصوير الكائنات ذات الروح. منها: «يا عائشة أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله»[(١)] ونقلاً عن ابن عباس: «كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صوّرها نفس فيعذبه في جهنم» ويضيف ابن عباس: «فإن كنت لا بد فاعلاً، فاصنع الشجر وما لا روح فيه»[(٢)]. وحديث آخر: «من صور صورة في الدنيا، كلف إن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ»[(٣)] وحديث آخر: «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون»[(٤)] وحديث آخر: سمعت رسول الله ﷺ يقول: قال الله تعالى: «ومن أظلم من ذهب يخلق كخلقي! فليخلقوا ذرة أو ليخلقوا حبّة أو ليخلقوا شعيرة»[(٥)].

لقد كان الفنانون المسلمون على علم صريح بهذه المحاذير. ومع ذلك، لم يكن باستطاعتهم أن يقبلوا بدور رقيّ أو وضيع يُحْمَلُ فقط على دواعي الإيمان. صحيح أنه كان بمقدورهم أن يكتفوا بالحل الهيّن من خلال طاعة القانون بحرفيته، فلا يرسموا شخوصاً حيّة، بل يكتفوا بالمناظر الطبيعية والزهور والطبيعة الميتة والعمارة فقط. وهذا ما رسموه فعلاً في البداية كما رأينا في فسيفساء قبة الصخرة في القدس، وفي الجامع الكبير في المدينة وفي الجامع الأموي الكبير في دمشق. لكن ذلك لم يكن كافياً بالنسبة للمصورين والرسامين، لأن المفهوم الإسلامي للعالم، كالمفهوم المسيحي، والمفهوم الإغريقي، يجعل من الإنسان مركزاً يدور حوله الخلق. لقد كان الخلق في سبيل الإنسان[(٦)] ولا معنى للخلق لو لم يكن الإنسان

---

(١) النووي (أبو زكريا)، **رياض الصالحين**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٤، ص ٦٣١.

(٢) المصدر عينه، ص ٦٣٢.

(٣) المصدر عينه، الصفحة عينها.

(٤) المصدر عينه، الصفحة عينها.

(٥) المصدر عينه، الصفحة عينها.

(٦) يورد بعض الصوفيين الحديث القدسي التالي: «كنت كنزاً مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق». يورده الجرجاني في **كتاب التعريفات**، ط فلوغل، صادر عن مكتبة لبنان، ص ١٧٦. والكاشي، في **اصطلاحات الصوفية** تحقيق ألويس سبرنغر، كلكوتا ١٨٤٥، ص ١٣٧. والتهانوي **كشاف اصطلاحات الفنون**، تحقيق لطفي عبد البديع =

الغاية والقصد. فبدون الإنسان كشاهد ومدرك وعابد يتلاشى الخلق إلى اللاوجود. من هذا المفهوم الإنساني العميق برز الإسلام بدوره كمتمم للديانات اليهودية والمسيحية بالإضافة إلى الفلسفة الهلينيّة. وطبع هذا المفهوم طابعه على الفن الإسلامي بكامله.

لقد كان المنع إذاً يحظر على الفنانين رسم العنصر الأساسي في الطبيعة والجدير بالمحاكاة، والجدير بإعطاء المعنى وهو الإنسان. ومع ذلك فقد ركز الفن الإسلامي التصويري على هذا الإنسان ونشاطاته المختلفة بالإضافة إلى الحيوانات التي دجّنها أو اصطادها. فكيف تبرر هذه المفارقة؟

لقد ترك الفنانون المسلمون وراءهم رسوماً ومنمنمات تصور مناظر طبيعية وعمارة فقط. لكن التركيز والتأكيد على فن العمارة لم يظهر إلا في عدة أعمال خاصة معدة لعلوم الجغرافيا الإنسانية مثل **«كتاب الأمصار وعجائب البلدان»** للجاحظ الذي زين برسوم للمدن. وهذه الرسوم الطبيعية تعد حالات استثنائية. ومن بين الأمثلة عليها خمسة رسوم لمناظر طبيعية تزين «ألبوما» لقصر يلدز. وقد زعم آغا أوغلو[1] أنه ضبط فيها رموزاً زرادشتية. فإذا أضفنا إليها بعض المناظر الجميلة ذات الطراز الصيني التي تعود إلى الحقبة المنغولية كملت معنى الاستثناءات هذه. لذلك شعر المؤرخون لتاريخ الإسلام أن هذه الأمثلة والعينات لا تعكس روح الفن الإسلامي الحقيقية، وأكثرها متأثر بعوامل خارجية ترتبط بروح الفن في الشرق الأقصى.

وإذا عدنا للأحكام المتعلقة بتحريم الصور نجد أن علماء الشريعة، ومع مرور الزمن، سمحوا ببعض التحويرات كي تصبح الرسوم مقبولة. فبرأيهم أنه قد وردت أحاديث تفيد النهي عن التصوير بعامة، وأحاديث

= وعبد النعيم محمد حسنين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢، ص ٣.

(١) راجع: AGA OCLU, M. «The landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the year 1398 A.D» Ars Islamica, 3, 1936, pp.77-98.

تجيزها إذا كانت ممتهنة، وأحاديث تدل على أن سبب النهي يرجع إلى أن النظر لهذه الصور يذهب بالخشوع في العبادة، وأحاديث تدل على أن عرض الصورة للتعريف بصاحبها جائز وغير ممنوع. وسلّموا بأن التحريم الشديد يحمل على من قصد بالتصوير مضاهاة خلق الله تعالى، أو عبادة هذه الصور وتعظيمها. وكل ذلك في الصور التي لها جرم تعيش به، فلو قطع رأسها، أو خرق بطنها وجوف تجويفاً واسعاً وبالتالي خسرت قيمتها التعظيمية فلا تحرّم. وكذلك الصور التي هي نقوش على الثياب وغيرها إذا كانت بحالة امتهان[1].

فتحت هذه التعديلات في فهم الأحاديث الباب واسعاً أمام الفنانين للخيال الجامح والتزويق Fantazy والنزوات الجمالية الغريبة. لقد كان عليهم خلق أطر جمالية (استطيقية) جديدة ومختلفة تحمل لهم الحل لمشاكلهم مع التحريم. لكن الفنانين المسلمين لم يستغلوا إمكانات الخيال الغريبة التي سمحت بها بعض الاستنتاجات والأحكام المتساهلة المستخلصة من بعض الأحاديث. لذلك كانت رسوم الكائنات الخيالية نادرة جداً ومن نوعين فقط. النوع الأول: مخلوقات أسطورية من النوع التقليدي المعروف في الأدب كالملائكة والرسل السماويين، وأمثال العنقاء، والتنين وطائر السيمرغ[2]. وما شابه. والنوع الثاني: بعض أنواع الابتكارات الموجودة في الكتب التي تدّعي تعداد عجائب وغرائب العالم. كرجال برؤوس أو أذرع متعددة، وبشر

---

(١) التصاوير المحرمة: هي التي تكون تشبه الحيوان، ما لم تقطع رأسه وما لم يمتهن. وسبب الإقناع كونها معصية فاحشة، إذ فيها مضاهاة لخلق الله تعالى... أما من لا يقصد ذلك فإنه يكون عاصياً به فقط. ويقول القسطلاني: والحاصل مما سبق كراهية الصور المنقوشة على سقف أو جدار، أو وسادة، وإنه يجوز كل ما يكون ممتهناً، كفرش ونسيج سجاد، وكذا مقطوع الرأس. لأن المنصوب المرتفع يشبه الأصنام. راجع: **الأحاديث القدسية**، ص ٤٥ ــ ٤٦.

(٢) يلاحظ رسم الملائكة في المنمنات الإسلامية بأجنحة مما يشير إلى التأثر بالتقاليد الهندية والمسيحية وكذلك النور المتوهج المحيط برأس النبي أو الوالي. (انظر شكل ٥ و٦ الملحقين بهذا البحث) والتنين يتشابه في شكله مع تنين القديس جريس عند المسيحين انظر شكل ٧.

ينبتون من الأشجار وغيرها من الهجائن. ولم تكن هذه الرسوم نتيجة للخيال والشطح بقدر ما كانت تمثلاً لمقولات العلم في ذلك الزمان.

وفي جميع الحالات، طبّق بعض الفنانين وصية ابن عباس[1] حول التحريم بالحرف وبالتالي لم يكونوا رسامين بكل معنى الكلمة بقدر ما كانوا زخرفيين ركزوا مهارتهم كلها على الزخرفة والتزويق الهامشي للخطابات الموشاة والمخطوطات. لكنهم ابتكروا غرائب فنية مدهشة، كالحلى النباتية اللولبية التي تنتهي أشكالها الحلزونية برؤوس حيوانية بدلاً من الأوراق. كما امتدت اجتهادات ابن عباس إلى النحت. فرأينا في حائط مدخل قلعة «خربة المفجر»[2] صدور الرجال المقطعة الرؤوس تبزغ من حليات درجيّة بأسلوبها التعريقي. وحيث في أمكنة أخرى تتدفق الرؤوس من الزهرة المركزية[3]. وتعتبر الرسائل الموشاة والمزينة التي تنتهي في حدودها بوجوه بشرية تطبيقاً لاقتراحات ابن عباس، وكذلك في الأمثلة النادرة لكائنات شبيهة بالملائكة تتبرعم من نوع من السيقان النباتية في بعض الزخارف.

ومن بين التدابير التي لجأ إليها بعض الفنانين في محاولتهم الالتفاف على الحضر من دون أن يتعرضوا لنقمة الفئات المحافظة والمدققة كانت في الاكتفاء بقطع رؤوس الأشخاص المرسومة في المنمنمات بأسلوب رمزي عن طريق رسم خط بالحبر على امتداد الرقبة[4]. فاتبعوا بذلك التوصيات الحرفية لابن عباس.

---

(١) في روايات مسلم: «جاء رجل إلى ابن عباس رضي الله عنهما فقال: إني رجل أصور هذه الصور فأفتني فيها، فقال له: ادن مني فدنا منه، ثم قال: ادن مني، فدنا حتى وضع يده على رأسه، قال: انبئك بما سمعت من رسول الله ﷺ، سمعت رسول الله ﷺ يقول: «كل مصور في النار، يجعل له بكل صورة صوّرها ـ نفساً فتعذبه في جهنم» وقال: «إن كنت لا بد فاعلها فاصنع الشجر، ولا نفس له»..
الأحاديث القدسية، ص ٤٤.

(٢) خربة المفجر هي قصر أنشأه هشام ويقعْ قرب أريحا وقام بالكشف عليه هاميلتون Hamilton وبرامكي، وهو حافل بالرسوم والزخارف والمنحوتات.

(٣) انظر الشكل رقم ٨ الملحق بهذا البحث.

(٤) انظر الشكل رقم ١٠ الملحق بهذا البحث.

وهكذا برر الفنان المسلم جماليته الجديدة من خلال اعتباره أن فتاوى العلماء تحمل أبعاداً أوسع مما يمكن أن يتوقعها المسلم العادي. فقد أوصت مضامينها بالهروب إلى الخيال وجعلت المنع يدور في نطاق عام جداً مما جعل هذا الفنان يكتفي بإثبات نيته بوضوح في عدم محاكاة أي شيء حقيقي.

فإذا وضعنا نتائج ومضامين هذه الأحاديث مع تفاسيرها، والاجتهادات التي أعطيت في شأنها. فسوف تكون هذه النتائج القالب التبريري الذي نحى بالفن الإسلامي إلى ذلك المعنى الخاص. لقد كانت الشريعة، برأينا، هي التي أوحت بما يجب أن تكون عليه الجماليات الإسلامية في حقل الرسم والتصوير والنحت والزخرفة وحملت نفس المنظور في جماليات الأدب والفن القولي كما سنرى فيما بعد. لقد كشفت الشريعة للرسامين كيف يحترمون تحريم محاكاة الكائنات الحيّة مع الاستمرار في اعتبار الإنسان الموضوع المركزي في الفن الإسلامي الرمزي كما يليق بنظرة الإسلام الإنسانية إلى العالم.

مرتكزات الجمالية الجديدة:

لقد كان على الفنان المسلم، كي يبقى ضمن الإطار الشرعي، أن يطلّق كل محاكاة للمظاهر الواقعية للطبيعة وكائناتها الحية على وجه الخصوص. وكان هذا يعني استبعاد كل التقنيات التي تتطلب قواعداً للمنظور، والعمق والظل، والنور، والتجسيم، والقولبة، وإظهار الحجم، والتلاشي، والتنقيص مع بعد المسافة وكل ما من شأنه أن يظهر التمثل الفني وكأنه «ناطق» أو «حقيقي». ولم يكتف الفنان المسلم بهذا الاستبعاد بل فاضل أيضاً بإضافة عدة احتمالات مستحيلة إلى تفاصيل العمل الفني، وبذلك أظهر بكل جلاء نيته في التمسك بإسلاميته الصادقة في ابتعاده عن محاكاة الحياة التي قد تشكل منافسة للخالق العظيم بنظر الشرع. فكان أن أبرز إلى الوجود مرتكزات جمالية جديدة لم يسبق لها مثيل باتباعه مبدأ التضاد مع الشبه، ومبدأ التحوير، ومبدأ عدم إمكان التصديق، ومبدأ التضاد

مع الشبه، ومبدأ الاستحالة في الواقع[1]. فأظهر من خلال هذه المبادىء عبقرية خلّاقة مكنته من ابتكار طرق أصلية في احتواء التشريع مع احتفاظه بنيّة الخضوع له.

ولما كانت الدمى ولعب الأطفال مسموحة لدى علماء الشرع «فقد استثنى علماؤنا من الصور والتماثيل لعب الأطفال فهي مباحة لبعدها عن جميع المقاصد التي تحرم بها الصور»[2]. وهذه النقطة تشير إلى واقعة أساسية تتعلق بما حدث للرسم الإسلامي. فقد كشفت لنا عن بعد آخر في إصرار التشريع الإسلامي على عدم محاكاة الأشياء الحيّة ذات الروح. لأن كل هذه الأشياء تمتلك صفة التفرد أو الشخصية. ولتجنب انتهاك قواعد التحريم في عدم تصوير الأشياء الحية كان على الفنان أيضاً أن يكبح كل رغبته في إعطاء الصورة التي يرسمها شخصية تشير إلى تفردها. من هنا نجد أن وجوه وأشكال الرسوم الإنسانية والحيوانية في الفن الإسلامي هي وجوه وأشكال دمى. خصوصاً وأن الفنان الإسلامي وسّع مفهومه للتحريم واعتبر بأن ما كان ممنوعاً هو الرسم الشخصي ــ Portrait ــ بوصفه محاكاة يقصد منها التطابق مع شيء خاص وحقيقي ومتفرد ومعين. فيكفي إذن أن نزيل كل الملامح الشخصية، وأن لا نقصد شبهاً بأي إنسان، وعندها لا يعود هنالك شيء يمنع الفنانين من رسم الإنسان كنوع كلي أو كمفهوم مجرّد. وقد أضاف هذا الاعتبار مبدأ خامساً إلى جمالية الفن الإسلامي هو مبدأ اللاشخصية. وسنعرف لاحقاً أهمية هذه المبادىء في فلسفة الجمال المعاصرة.

---

(١) كل هذه المبادىء تنفي المضاهاة عن العمل الفني وبالتالي تنهي التحريم.

(٢) الأحاديث القدسية، ص ٤٦ و٤٧.

ويحكي عن عائشة أنها حين زفت إلى الرسول ﷺ حملت معها دمى كانت تلعب بها، ولقد سألها عنها الرسول ﷺ فأجابته بأنها خيول سليمان فسكت الرسول ولم يعد لسؤالها مرة أخرى.

ولأصحاب المذهب المالكي رأي حول الدمى الجيدة، فهم يرون إباحة الدمى ولكنهم يتشرطون لذلك شروطاً منها: أ ــ أن تكون تلك الدمى للصبيات الصغيرات. ب ــ أن يكون للمحتسب وحده حق الإباحة. ج ـ إذا كانت تلك الدمى لإثارة غريزة الأمومة فقط تباح.

وهكذا سار الفن الإسلامي في طريق قادته إلى تكريس ذاته في ابتكار أشكال مثالية للكائنات الحية تدل عليها من دون أن تأخذ شخصيتها أو فرديتها؛ تماماً كما تخيل أفلاطون حقيقة الكائنات الموجودة في عالمنا مثلاً خالدة وتامة في عالم آخر هو عالم الإله. ومثلما تتشبه الكائنات الموجودة في عالمنا، عالم التغيّر والصيرورة، بالمثل الدائمة في عالم الثبات الذي روج له أفلاطون. كذلك تتشبّه الأفراد والشخصيات في عالمنا اليومي بالمثل الرمزية لها التي تدل عليها رسوم الفنانين المسلمين. وهذا الحكم على جمالية الفن الإسلامي كتمثل للموجودات بالمعنى الأفلاطوني ينطبق أيضاً على تمثل الأنواع والمفاهيم الكليّة بالمصطلح الأرسطاليسي. ومن المعلوم أن الفلسفة الأفلاطونية والفلسفية الأرسطية كانتا النبعين اللذين غذّيا الفلسفة الإسلامية حول ميتافيزيق الوجود والعالم. فليس غريباً إذن أن تبرهن هذه الجمالية الإسلامية الجديدة عن توافق تام مع مبادىء هذه الفلسفات ومفاهيمها، وإن كانت تستخدمها بشكل معكوس. لأن أفلاطون يعتبر المثل الحقيقية الثابتة لكائنات متغيرة متفردة في عالمنا المتغيّر، وهذه الكائنات هي بمثابة ظلال لهذه المثل. بينما نجد التمثل المثالي في رسوم الفن الإسلامي للكائنات الحية هو الظلال الرمزية للحقيقة المؤكدة لهذه الكائنات في عالمنا المحسوس لأن عالمنا المحسوس، هو إبداع الخالق العظيم. وهو عين الحقيقة بينما الرسوم إشارات له.

ويزداد تلمسنا لمدى ارتباط هذه الجمالية الفريدة بالفلسفة الإسلامية عندما نتذكر أن ابن سينا، وهو فيلسوف عربي إسلامي أفلاطوني النزعة، يقول بأن العقل الإنساني بمختلف درجاته[1] يستلم الصور المعقولة من

---

(1) للعقل عند ابن سينا أربع مراتب: العقل الهيولاني، والعقل بالملكة والعقل بالفعل، والعقل المستفاد وبه يتم النوع الإنساني. راجع: النجاة، طبعة القاهرة، ١٩٣٨، ص ١٦٦. وعملية التعقل واكتساب المعرفة يتم بواسطة عقل مفارق هو العقل الفعّال أو العقل العاشر وإلهام العقل الفعال يجعل من العقل المستفاد مرآة صقيلة تعرف كل شيء من نفسها فيصبح العقل الإنساني عقلاً قدسياً... وهذا ضرب من النبوة بل أعلى قوّة النبوة. النجاة، ص ١٦٧ ــ ١٦٨. =

العقل العاشر، ذلك العقل المفارق الذي يكمن دوره، فضلاً عن إضافة الوجود على عالم ما تحت القمر، في إعطائنا الصور والأفكار عن «الأنواع» و«الطبائع» المختلفة. من هنا يأتي اسمه «واهب الصور». ولما كان الله بمفرده هو المانح للحياة بمختلف أشكالها، فمن المستحيل على الرسام إذن، عندما يحاكي الصور والأشكال، أن ينافس العمل الإبداعي الذي بواسطته فطر الله الحياة. فالحياة تتجسد دائماً في الفرد. لذلك فإن الفنان، الذي يجتنب الفردية في رسومه، لن يحتاج للخوف من أن يؤمر بنفخ الروح في هذه الرسوم عند مجيء الدينونة. وسوف نرى لاحقاً كيف ستتطور هذه الذريعة على أيدي مفكرين إسلاميين آخرين لتؤدي إلى إنهاء حالة التحريم بكاملها.

على هذه المرتكزات الفلسفية التبريرية بنيت جمالية الفن الإسلامي بوصفها «جمالية المفهوم» أو «جمالية الفكرة الكلية» أو «جمالية الانموذج». ولم يعد للفنان الإسلامي ما يخشاه في رسم الأنواع والكليات والأجناس للكائنات الحية، لأن هذه المواضيع قوالب تشكيلية من إبداع الذهن لا علاقة لها بالواقع وإن كانت تستدعي التفكير فيه. ونتج عن التطبيق الفعلي لهذه الجمالية من الناحية العملية، رسوم ومنمنمات للرجال والنساء والأولاد من كل الأشكال والأعمار والصفات والمهن... إلخ. وأصبح الفن الإسلامي دراسة طوبوغرافية للإنسان والحيوان تبرزهما من خلال أساليب رسم رمزية اصطلاحية مثلما تتمثل خطوط الخرائط واصطلاحاتها طبيعة أرض معيّنة. وكشفت هذه الطوبوغرافيا الأناسيّة الفنية Artistic Anthropological Topography عن أساليب مختلفة في إبراز الهويّة الحيّة من خلال خصوصيات العمل الذي تقوم به أشكالها المرسومة. فتعريفنا على شخصية الأمير في المنمنمة من خلال جلوسه على العرش[1]. وعلى شخصية المحارب لأننا نشاهده يقطع رأس عدوه بالسيف. وعلى شخصية الصياد من خلال اصطحابه لأدوات الصيد والكلاب[2]... إلخ. وبهذه الطريقة دمج

(١) انظر الشكل رقم ١١.

(٢) انظر الشكل رقم ١٢.

الفنان الإسلامي «جمالية المفهوم» مع «جمالية الرمز» وسار بفنه إلى جمالية سلوكية أنيقة شكلت الارهاص الأول للأساليب المبتكرة في رسم الصور المتحركة في عالمنا المعاصر.

مصير الوجهيات والرسوم الشخصية:

نتيجة لما تقدم انعدم وجود الوجهيات والرسوم الشخصية Portraits في الفن الإسلامي بإطلاق. ويمكن التأكيد بأن دخول هذه الأنواع من الرسوم في التراث الفني الإسلامي فيما بعد حدد نهاية مسار الجماليات الخاصة التي تفرد بها هذا التراث. ومع ذلك فقد زعم بعض المؤرخين أنهم تعرفوا على رسوم وجهية وشخصية حقيقية في بعض أعمال الفنانين المسلمين المبكرة منها: تمثال للخليفة يزيد اكتشف في خربة المفجر، وصورة للأتابك بدر الدين[١] في بعض رسوم «كتاب الأغاني»، وصورة لطهماز شاه[٢] في بعض المنمنمات الفارسية العائدة للربع الثاني للقرن السادس عشر. لكن ادعاء التعرف على هؤلاء الشخصيات في تلك الصورة لا يزيد عن كونه استنتاج اعتباطي وذاتي يفتقر للموضوعية. ولا يوجد لدينا أي معطى يمكن أن يؤكد هذا الاستنتاج، خصوصاً وإن الأعمال التي وقعت تحت أيدينا ترينا بوضوح أن الرسم الوجهي أو رسم الهوية هو أمر استبعده الفنان المسلم استبعاداً تاماً. فإذا سلمنا، بالرغم من كل ذلك، إن هذه الرسوم هي رسوم شخصية لهذه الشخصيات التي ذكرناها، فتبقى هذه الأعمال حالات ثلاث فقط في تاريخ الفن الإسلامي العريق كله. وهي حالات استثنائية تؤكد قاعدة انتفاء الوجهيات في الرسوم الإسلامية. وإلا فكيف نفسر تنكب الخلفاء والسلاطين

---

(١) أتابك لقب أحد كبار أصحاب المناصب في عهد السلاجقة ومن خلفوهم والمصطلح تركي. راجع: **دائرة المعارف الإسلامية**، المجلد الثاني ص ٤٥. والأتابك بدر الدين لؤلؤ (حكم بين ١٢١٨ ـــ ١٢٥٩م). هو أرمني الأصل وكان عبداً في بداية الأمر. ثم أصبح تابعاً للمغول. وفي عام ١٢٣١ اعترف الخليفة بسلطته. كان نصيراً كبيراً للفنون. وبنى صروحاً عظيمة كالقصر الأسود وقرة سراي.

(٢) طهماز شاه (١٥٢٤ ـــ ١٥٧٦) كان تلميذاً للسلطان محمد في فن المنمنمات. هو ابن شاه إسماعيل. وبلغ الرسم الإيراني درجة عالية من الامتياز في عهده.

والأمراء والحكام وغيرهم من العظماء في الديار الإسلامية عن ترك رسوم هويتهم للخلف على امتداد ألف سنة؟

إن حقيقة صارخة، حقيقة كانت ولا تزال تفرض نفسها، وهي أن الطبيعة الإنسانية تجد حاجة عميقة في التعبير عن البقاء والاستمرار بعد الموت، بل وفي توسل الخلود، عبر الرغبة في ترك صورة صاحبها للأجيال القادمة. وقبل الفتح الإسلامي كانت سلاسل المولك والأباطرة والعظماء التي توالت تحيي ذكراها بهذه الطريقة. ففي بابل وفي سومر وفي آشور وقبلها في مصر رجوعاً إلى كل العهود الفرعونية، وفي اليونان القديم والهليني وفي روما وبيزنطيا حيث التماثيل النصفية لآباطرة الرومان لا تعد ولا تحصى نجد جميعهم لا يشذّون عن هذه القاعدة المطرّدة. الأمر الذي يهيب بوقفة تأمل وتفكير. فهؤلاء الخلفاء والملوك وباقي السادة والعظماء الذين أنتجتهم الأمة الإسلامية بدأوا مع النبي محمد ﷺ من لا شيء تقريباً، وانتهوا بتركيع نصف العالم! ومع ذلك لم يخطر لأحد منهم خاطر يقوده إلى محاولة ترك صورته للناس الذين سيأتون بعده، أو إلى محاولة تمجيد فتوحاته وانتصاراته بالصور والتماثيل. إليس غريباً أن لا تصل إلينا أية صورة وجهية أو شخصية أو تمثال نصفي لأحدهم أو لمعاركه؟ وأن لا نجد إشارة أو تلميحاً لشيء من هذا القبيل في كتابات المؤلفين العرب والمسلمين؟ هذه الظاهرة الأخلاقية التي تضطرنا، ولو كنّا مكرهين، إلى التسليم بالاحترام والإجلال والرهبة أمام تواضع كهذا فريد من نوعه في تاريخ العالم والشعوب. وإذا كان التفسير الجمالي عائد في جزء منه إلى اعتبارات التحريم التي نصت عليها الأحاديث وأطّرتها فتاوى الفقهاء والمجتهدين فمن المؤكد أيضاً أنه عائد في جزئه الآخر إلى الاحترام العميق والإخلاص الحقيقي للديانة التي نصت على هذا التحرِيم. تلك الديانة التي علمت إنسانها أنه ليس أكثر من آلة بين يدي الله فكيف يكون له الحق في نسبة المجد والانتصار لنفسه؟ صحيح أنه لم يكن لكل الخلفاء والحكام المسلمين تلك الدرجة من التواضع التي حملها الخلفاء الراشدون العظام. لكن المثل الصالح الذي أعطاه هؤلاء الخلفاء لكل من أتى بعدهم، عكس الفضل الكبير

للجميع في امتناعهم عن تخليد شخصياتهم بالصور والتماثيل. كما عكس فضل الفنانين في إبداع أسلوب جمالية مثالية المنحى، في الفنون والآداب، وسمت التراث الفني الإسلامي كله بسماتها وشخصيتها[1].

شـواذ القاعـدة:

ولكن هل تابع القادة المسلمون احترامهم لقاعدة تحريم الصور الشخصية حتى النهاية، أم أن المسلمين بدورهم لم يسلموا، مع الوقت، من الوقوع في خطيئة تمجيد الذات عبر هذه الصور؟ الواقع أننا نجد في التاريخ الإسلامي حالتين استثنائيتين مهمتين تخرجان عن هذه القاعدة. الأولى مع سلاطين بني عثمان، والثانية مع ملوك المنغول المسلمين. ومع أن أسباب ومبررات كل حالة تختلف عن أسباب ومبررات الحالة الأخرى. فإن التصدي للتحريم، والتملص منه، قد تم بالفعل ووضع الحد الفاصل بين الثورة الجمالية الإسلامية الأصيلة، والفن بمفهومه الشائع عند غير المسلمين ومنهم الأوروبيين على وجه الخصوص.

ونبدأ بحالة سلاطين بني عثمان، فقد قام هؤلاء باتخاذ صور وجهية شخصية لهم مع علمهم التام بأنهم كانوا يخرقون بذلك الشرع والقانون الديني السائد. وكان أول سلطان يقوم بهذا الخرق هو السلطان محمد الثاني «فاتح القسطنطينية» عندما دعا جنتيل بلليني Gentile Bellini إلى بلاطه عام ١٤٧٩ كي يرسم له صوراً وجهية[2]. ثم تتابعت السلسلة فرأينا السلاطين الذين خلفوا محمد الفاتح يتخذون لأنفسهم صوراً وجهية شخصية على أيدي الرسامين الأوروبيين الذين كانوا يعملون عندهم في اسطنبول (الآستانة). كما كان هؤلاء السلاطين يحتفظون في حجراتهم السرية «بألبومات» تدعى: «إسماعيلي عثماني» تحتوي على وجهيات لكل أسلاف بني عثمان منذ آدم على حد زعمهم! وكانت تضاف إليها الوجهيات الجديدة لكل سلطان جديد. ولمّا أراد السلطان سليم الثالث أن يحفر وجهيات أسلافه، اتخذ

---

(١) راجع: Islam and Muslim Art, P. 56.

(٢) انظر الشكل رقم ١٣.

نسخاً عن الرسوم الأصلية الموجودة في الألبومات، صنعها له فنان يوناني، وأرسلها إلى بريطانيا عام ١٨٠٦ لحفرها. ولم ينس أن يطلب من بريطانيا أن تبقي هذه الصفقة سريّة. وقد حاول أحد السلاطين[١] تعليق صورة له في الثكنات العسكرية في اسطنبول لاعتقاده أن ذهنية المجتمع الإسلامي قد تغيّرت في القرن التاسع عشر. لكن علماء الدين حركوا الشعب فثار ضد هذه «الهرطقة» وانتهت الحركة بإراقة الدماء.

ونتقل للحالة الثانية مع ملوك المغول. فمنذ بداية القرن السابع عشر اتخذ حكام المغول لهم صوراً وجهية علنا ومن دون أي شعور بالذنب كما حصل مع سلاطين بني عثمان. أما التبرير الفقهي الذي جعل هذا الأمر ممكناً فقد أتى على يدي الامبراطور المغولي العظيم «أكبر» (١٥٥٦م ـ ١٦٠٥م).

كان أكبر، وهو رئيس الدولة المغولية في الهند، رجلاً المعي الفكر وفناناً يمارس الرسم بشغف شأن الكثيرين من الأمراء في ذلك الوقت. وقد نقل عنه مؤرخه أبو الفضل[٢] أنه صرح بالقول بأنه قد بدا له وكأن الرسام يمتلك وسيلته الخاصة في الإيمان بالله. فهو عندما يخطط ويرسم أي شيء مرتبط بالحياة يمتلكه الشعور الصادق أنه لا يستطيع أن يهب لعمله الشخصية والحياة. فيضطر إلى التفكير بالله بوصفه وحده واهب الحياة، وبذلك يزداد إيمانه[٣].

وهكذا نجد أن الامبراطور أكبر يؤكد بأن عملية محاكاة الحياة وبالتالي الشخصية ليست فقط أمراً ممنوعاً، وإنما هي، وبشكل أكثر تميّزاً أمر مستحيل. لأن فكرة تماهي الحياة مع الشخصية وليس مع الشكل هي فكرة خالصة أو مفهوم مجرّد. ويتساءل أكبر بقوله: كيف يستطيع الفنان أن يحاكي

---

(١) السلطان محمود الثاني (١٨٠٨ ـ ١٨٣٩م).

(٢) أبو الفضل علامي: (١٥٥١ ـ ١٦٠٢م) مؤلف ومفكر حر وكاتب السر غير الرسمي للامبراطور أكبر، والأخ الأصغر للشاعر فيضي. أشهر مؤلفاته آئين أكبرى.

(٣) راجع: Ain -i- Akbari, trans, by H. Blochman (calcutta, 1873), I, p 108.

الشخصية والحياة بكل دقة ومع كل التفاصيل؟ ويجيب عن السؤال بالقول بأن أكثر ما يستطيع الفنان عمله في الرسم الشخصي هو أن يبرز الملامح العامة الأكثر تميّزاً لموضوعه. ولكنه لا يستطيع أن ينسخ هذا الموضوع الحي بكل ما في الكلمة من معنى! ومن هذا الاعتبار تكون المحاكاة مستحيلة.

هذه النظرية التي قال بها أكبر لا تزيد شيئاً على الحجة المشهورة المتعلقة «بالصنّو» في محاورة أفلاطون «كراتيلوس» ـ Cratylus ـ ومن غير المستبعد أن يكون أكبر عالماً بها. ففي هذه المحاورة يقدم لنا سقراط تحليلاً لاشكالية المحاكاة وهو يخاطب كراتيلوس فيقول: «. . . وعلينا أن نفترض قدماً أن بعض الذي يصنعه الله ليس تمثلاً فقط كما يفعل الرسام الذي يصنع لك الشكل الخارجي، وذلك اللون! لأن الله يخلق أيضاً طبيعة داخلية كطبيعتك، لها ذات الدفء واللطافة وينفخ فيها الحركة، والنفس والعقل كتلك التي منحتها. وبعبارة أخرى أنه ينسخ كل مزياك ويصنعها إلى جانبك بشكل آخر. فهل تقول إن هذا كان كراتيلوس وصورة كراتيلوس أو أنه هنالك اثنان كراتيلوس!»[1].

من الواضح إذن أن المحاكاة الفنيّة، بنظر أكبر، لا يمكن أن تكون نسخة طبق الأصل لأي شيء. ولو كانت كذلك، لأصبحت صنواً أو بديلاً يتماهى في وجوده مع الأول. وبرهان هذه الاستحالة قدمه الامبراطور أكبر مستعملاً حجة القياس المستقيم Ad absurdum. ولو كانت محاكاة الشخصية الحقيقية الفردية ممكنة بنظره فسوف تستحق العقاب، لأنها تعكس الرغبة في

---

(١) النص مأخوذ عن الانجليزية ويرد كما يلي: «.. and we will suppose, further, that some God makes not only a representation such as a painter would make of your outward form and colour, but also creates an inward organization like yours, having the same warmth and mind, such as you have, and in a word copies all your qualities, and places them by you in another from; would you say that this was earatylus and the image of cratylus, or that there were two Cratyluses?»

راجع: Britannica, CREAT BOOKS, PLATO, V7, P,109.

منافسة الله وتحدّيه.

وانطلاقاً من هذه الحجة وجد الامبراطور أكبر الذريعة للسماح بالتصوير الشخصي والوجهيات منذ ذلك الحين. لأن هذه الأعمال بمنطقه لا دور لها في مفهوم «محاكاة الحياة». زد على ذلك أنه يعتقد، كما ذكرنا آنفاً، بأن الفنان الذي يصنع وجهية ما لا يستطيع إلا أن يسمو بروحه نحو الله متنبهاً لقدرته الكلية في خلقه للحياة والشخصية، التي تبدو لا متناهية أمام قدرة الفنان المحدودة في التقليد الشكلي البسيط والمتعثر. ولما كان ذلك كذلك، لم يعد هذا الرسم في نظر أكبر مرفوضاً بل أصبح، على العكس من ذلك، طريقاً عميق المغزى يقود من جديد إلى رضى الله وطاعته.

بلوغ الجمالية الجديدة حدّها:

لقد فرضت الجمالية الإسلامية الجديدة نفسها على المجتمع الإسلامي. وأصبحت الجماهير تميّز، حتى في البلاد السنية المتشددة كتركيا العثمانية، بين نوعين من الجماليات في الرسم. النوع الأول: هو الفن الإسلامي المشروع، والنوع الثاني: هو الفن الغربي المحرّم. ويذكر المؤرخون الأتراك كيف كانت تعرض الوجهيات المرسومة بأسلوب شعبي إسلامي للأولياء والأبطال المسلمين علناً في الأسواق، وتحمل في المواكب من دون أن يعترض عليها معترض. وسبب عدم الاعتراض بسيط. فالجميع يعلم أن رسوماً كهذه هي رسوم تشخص فكرة ولا تتمثل فرداً. وهذه الفكرة تتجسد في صورة إنسان يستدل عليه من الأسلوب التخطيطي للعمل الذي يقوم به، ويستدعي التخيّل لما يمكن أن يكون عليه هذا الولي أو البطل أو غيره. وكان الاسم المدون إلى جانب الوجهية يبرز هوية الشخص الذي قصدته هذه الوجهية. ولم يكن في هذه الصور ــ كالعادة ــ أي منظور تجسيدي أو قولبة، أو تظليل، أو ملامح، يمكن أن تشجّع على التوهم والافتراض بأن هذه الصورة تحاكي الأصل الطبيعي الحقيقي. بل كانت صور دمى تفتقر للبعد الثالث كما في الدمى الحقيقية وتقف للرمز والإشارة فقط.

وهنا لا يسعنا إلا التنويه بهذه الثورة الجمالية البنّاءة التي قذفت إلى

الوجود هذه الأنواع من الرسوم الإسلامية الأصيلة وجعلتها مقبولة شرعاً. حتى وصل الأمر بالقضاة والجمهور إلى درجة معاقبة كل من يشوّه المخطوطات المصوّرة بهذه الطريقة. وأصبح بالإمكان القول ان هذه الثورة الجديدة وضعت النموذج الشرعي للرسوم الذي يرضي المؤمنين المتدينين كافة في كل الديار الإسلامية.

هذه الجمالية سدت الطريق بوجه الخارجين عن أطرها. وأصبح الحصول على الاذن برسم الشخصيات، على الطريقة الأوروبية، وفي بلد إسلامي، يتطلب بالضرورة اعتماد موقف جديد في الفقه والتشريع. خصوصاً وإن التحريم كان مسألة دينية بحتة. لذلك اكتفى السلاطين العثمانيون بخرق قانون التحريم في السر حتى فترة متأخرة جداً عندما ظهرت بعض الفتاوى الجريئة حول الرسوم والصور على يد الشيخ محمد عبده وأمثاله(١).

أما موقف الحكام المغول فقد كان أكثر جرأة مع اجتهادات وتبريرات الامبراطور أكبر. وبصرف النظر عما إذا كان رأي هذا الامبراطور صائباً أم لا وفاقاً لاعتباراتنا العصرية، فقد وضعه وجهاً لوجه أمام كل الأعراف والتقاليد الإسلامية المتبعة يومذاك في هذا الخصوص. وكانت النتيجة أن فتواه لم تقبل إلا في بلاده فقط! والذي سهّل له قبول فتواه هناك كون بلاده قد فتحت

---

(١) يرى الشيخ محمد عبده بأن التحريم كان نسبياً ولم يكن مطلقاً وبأن الصور والتماثيل مباحة متى أمن جانب العبادة والتعظيم اللذين اختص الله بهما.
راجع: بلند الحيدري، **زمن لكل الأزمنة**، ص ٢٧.
ويقول العلماء اليوم: «وأما التصوير لقصد التعريف لشخصية المصور، كصور البطاقات ونحوها، وكصور المشبوهين وجواسيس الأعداء للنجاة من شرّهم، وكصور الحيوانات الضارة والنافعة للانتفاع بخواصها ــ فذلك كله ــ مع ما فيها قصد التعريف والعلم بشخصية المصور ــ مما تدعو إليه الحاجة، فهذه مطلوبة، وقد تشتد إليه الحاجة فتنزل منزلة الضرورة فيكون واجباً، لأنها وسيلة إلى العلم، فتعطى حكم العلم المطلوب: الوجوب أو الاستحباب ــ ومن الأمور المباحة تصوير الآباء والأجداد لتحفظ صورهم للأبناء والأحفاد ليعرفوا هيئتهم، وذلك بشرط أن لا يعرضها الأباء على أبنائهم عرض تعظيم، بل يكون لمجرد التعريف بهم فقط».
والتصوير الشمسي غير داخل في التصوير المحرم. لأنه ظل للشخص المصور.
راجع: الأحاديث القدسية، ص ٤٦ ــ ٤٧.

منذ فترة قصيرة، ولم تكن فيها «أمة إسلامية» قوية كي تقف في وجه هذه النظرية وتمنعها. وهكذا ترك أباطرة المغول المسلمين وراءهم عدداً ضخماً من رسوم الشخصيات خلافاً لباقي حكام الدول الإسلامية المعاصرين لهم.

ولم يكتف أكبر بإباحة الرسوم الشخصية والوجهيات بل طلب أيضاً من رساميه اعتماد تقنيات وأساليب وجماليات الفن الغربي برمته. فعاد المنظور التقليدي إلى الاستعمال، وانتفى التخطيط بين الأشخاص والأشياء وحل محلّه التظليل الذي تركه سابقاً الفنانون المسلمون عندما ركّزوا على تزيين الطبيعة كي لا يعتبر فنهم خروجاً عن القانون. لذلك يمكن القول بأن هذه السياسة الجديدة التي اعتمدها أكبر أعلنت اقتراب نهاية ما يمكن تسميته بالثورة الجمالية الإسلامية. وعندما شقّت هذه الاجتهادات الفقهية الجديدة طريقها إلى خارج حدود أسرة أكبر التيمورية في هندوستان. وخلقت نمطاً جديداً في الرسم والتصوير في فارس ابتداء من العام ١٦٧٠م مع محمد زمان[١] وآغا نويان[٢]. صار بالإمكان القول بأن الجمالية الإسلامية بلغت حدّها الأقصى وأخذت بالتراجع.

عبقرية الفنان المسلم:

لقد طبق الفنانون المسلمون ــ كما رأينا ــ مضامين الأحاديث النبوية الشريفة بحرفيتها، فطمسوا الظلال والإشراقات اللونية، وكل تقنيات التجسيم وبذلك خضعوا لإلزامات وفروض القوانين الصارمة التي سنّها الفقهاء المتشددون، فكان أن ظهرت تصاميمهم ورسومهم للأشكال الإنسانية والحيوانية في غاية «التسطيح». وانجلى منظورهم الفني ببعدين فقط: الطول والعرض. وبدت تصاويرهم ورسومهم كتجريدات خالصة للمفاهيم التي احتضنتها هذه الأشكال.

---

(١) محمد زمان (توفي ١٧٠٠م) رسام فارسي من عهد شاه عباس الثاني. من الرسامين الذين اعتمدوا المنظور الغربي في الرسم.

(٢) آغا نويان (القرن السابع عشر) رسام فارسي رسم مواضيع من الشاه نامة بعيدة كل البعد عن الطراز والأسلوب الإسلاميين.

وعلينا أن لا نتجنّى على الفنان المسلم ونتهمه بالجهل والتقصير في معرفة قوانين المحاكاة التقليدية التي اعتمدها الأوروبيون. إذ يجب أن لا ننسى أن الرسام المسلم والخطاط المسلم، والعمّار المسلم، كانوا ينتمون إلى الطبقة المثقفة من جمهور المسلمين. وبعضهم توصل إلى درجات رفيعة جداً في السلطة[1]. وكلنا نعلم كم كانت الثقافة العامة الإسلامية معنيّة بالفقه وعلم الكلام والفلسفة التوفيقية والتصوف. لذلك لا نستغرب عندما نرى العلماء والفقهاء المسلمين يتكلمون بكثير من الدقة عن مختلف وجوه الفن البصري والقولي. فكيف إذا كان الفنانون المسلمون قد تدربوا في بادىء الأمر في المحترفات اليعقوبية والقبطية، وورثوا كل تقنيات الفن البيزنطي والهلليني الواقعية. وكيف إذا كانت معظم هذه المحترفات قد قبلت اعتناق الدين الإسلامي الجديد وساهمت بدورها كجزء من وسطه الحضاري بالذات.

وعلينا أيضاً أن لا نتجنى على المسلمين بالقول بأن الرسم الإسلامي للأشخاص والكائنات الحيّة قد مورس رغماً عن القانون والشرع. وإلا فكيف نفسّر هذا النجاح المنقطع النظير الذي لقيه لقرون عديدة في بلدان ومدنيات إسلامية مختلفة؟ وكيف نفسّر تلك المزايا الخاصة به التي وحدّت شخصيته وشهدت على إسلاميته في كل مكان؟ ولو كان صحيحاً أن هذا الفن نفّذ في الخفاء لأبرز إلى الوجود، وبدون شك، مجموعة لا رابط بينها من الجماليات المختلفة بين بلد وبلد، وحقبة وحقبة، وسلالة وسلالة وحتى بين فنان وآخر. زد على ذلك أنه لو أخذ الفن التصويري والنحتي كعمل احتيالي أو كخطيئة لما كان هنالك من سبب وجيه أو ملح كي يتخلى الفنانون عن الجمالية التقليدية ويبتدعوا جمالية جديدة خاصة بهم. ناهيك عن المغزى المستخلص من حالات الرسم السري الذي مارسه الرسامون لتصوير وجهيات سلاطين بني عثمان عندما رجعوا برسمهم إلى المقاربات الغربية الواقعية وابتعدوا عن طريقة الفنانين المسلمين الأصيلين. كل ذلك

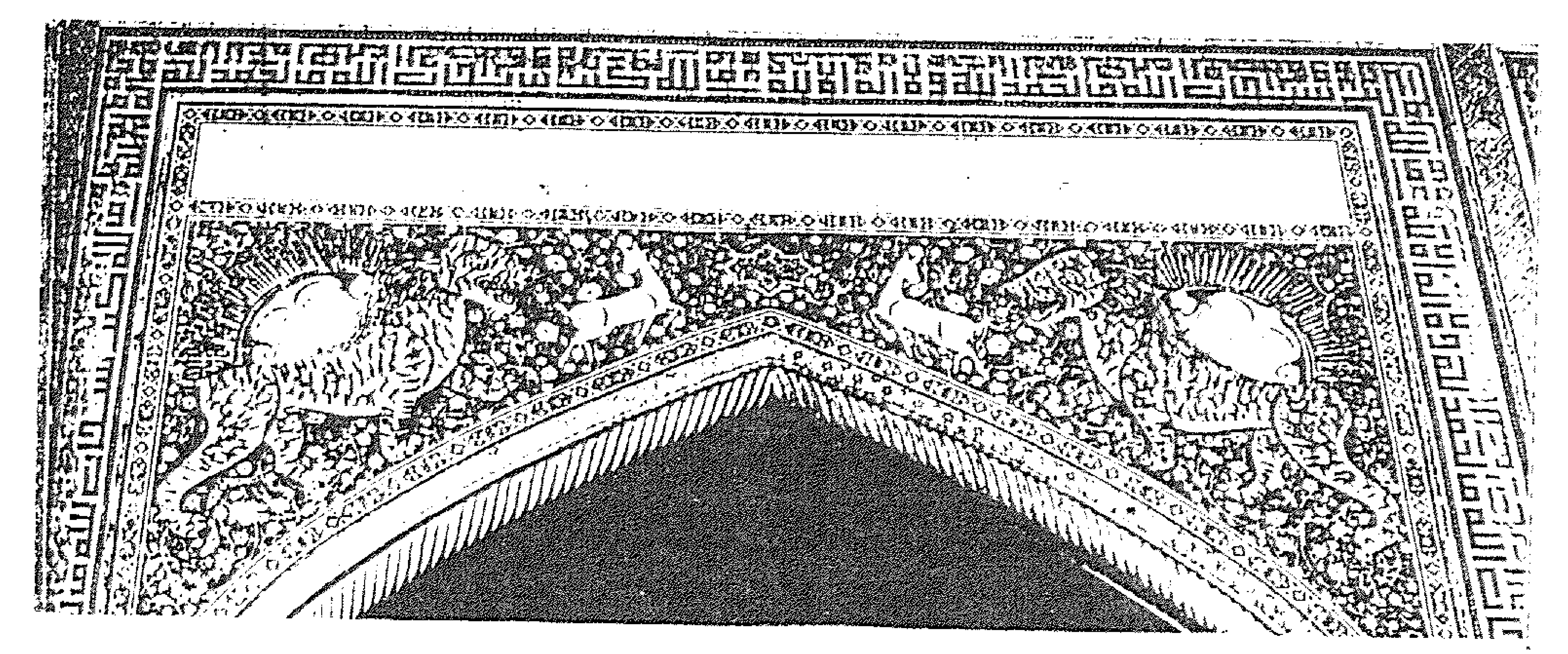
(١) كان ابن مقلة (٢٧٢ ــ ٣٢٨هـ) الخطاط الشهير وزيراً.

يثبت بطلان الظن بتحريم الفنون البصرية بإطلاق عند المسلمين.

ولكن هل هذا كل شيء؟ وهل يكفي أن نقول بأن الملامح والسمات الكلية للفن الإسلامي والجماليات الإسلامية الفريدة تماشت خطوة خطوة مع الأحاديث النبوية الشريفة واجتهادات العلماء والفقهاء كي نفسر قيام هذه الثورة الجمالية المتميزة؟

كلا بالطبع! لأن التشريعات والقوانين في الفنون لا تزيد عن كونها قوالب جوفاء! وفي أحسن الحالات نماذج مجرّدة، أو فروض تحديد، تقدم لنا الوجه السلبي من الموضوع لأنها تركز على ما هو مسموح وما هو غير مسموح. لذا فالإلمام بقواعد الصرف والنحو وعلم العروض والبيان والبديع لا تكفي لنظم قصيدة جيّدة! كما إن الفروض الدينية وحدها لا يمكن أن تجعل الروائع الفنية تنفطر إلى الوجود! فماذا يبقى إذن؟

تبقى الحاجة إذن إلى ذكر العبقرية الخلاقة التي تمتع بها هؤلاء الفنانين العظام، والمواهب الشخصية الفذّة التي مكنتهم من اكتشاف ميدان جديد بكامله من الجمالية الفنية والحساسية المفرطة. فهي التي قادتهم إلى الإبداع داخل الإطر التشريعية والدينية الملزمة، وخلق الأشكال والألوان والتوزيعات الجديدة الكليّة والأصيلة التي لم يسبق لها مثيل. أو هي التي اقتضت منهم كسراً كاملاً لجمالية محاكاة الطبيعة التي عوّلت عليها طويلاً فنون الإغريق والهلينستيين، والرومان والبيزنطيين. فكان أن حملت مباهج جديدة للإحساس والروح تتماثل تماماً مع الاعتبارات التي يحملها لنا الفن التشكيلي المعاصر الذي نبذ بدوره فكرة محاكاة الطبيعة. تلك الفكرة التي انكب عليها الغربيون ومارسوها إلى أقصى حدودها بداية مع عصر النهضة، ثم تخلوا عنها نتيجة للفهم الجمالي الجديد في عالمنا الحاضر.



الباب الرئيسي لمدرسة شير دور في سمرقند



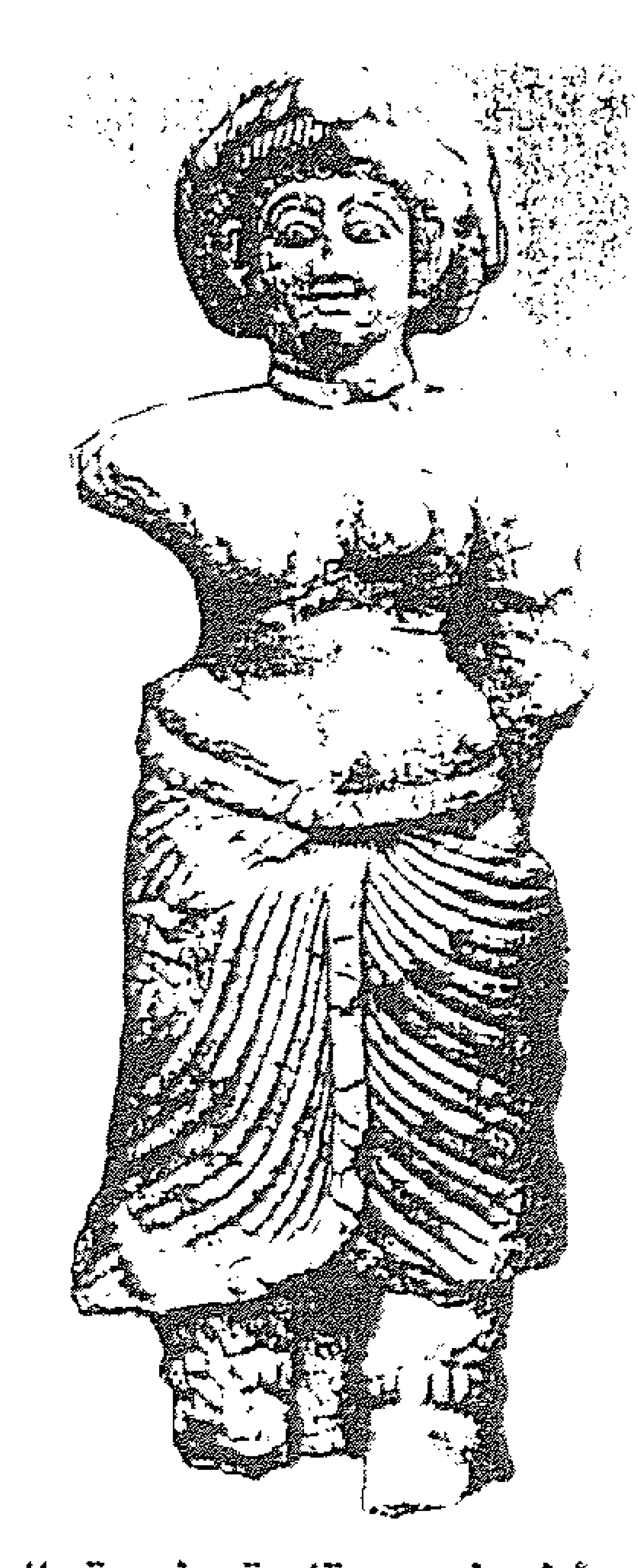
رسوم من قصر الخير

رسوم أرضية من قلعة قصر الخير الغربي





من كتاب معراج نامة

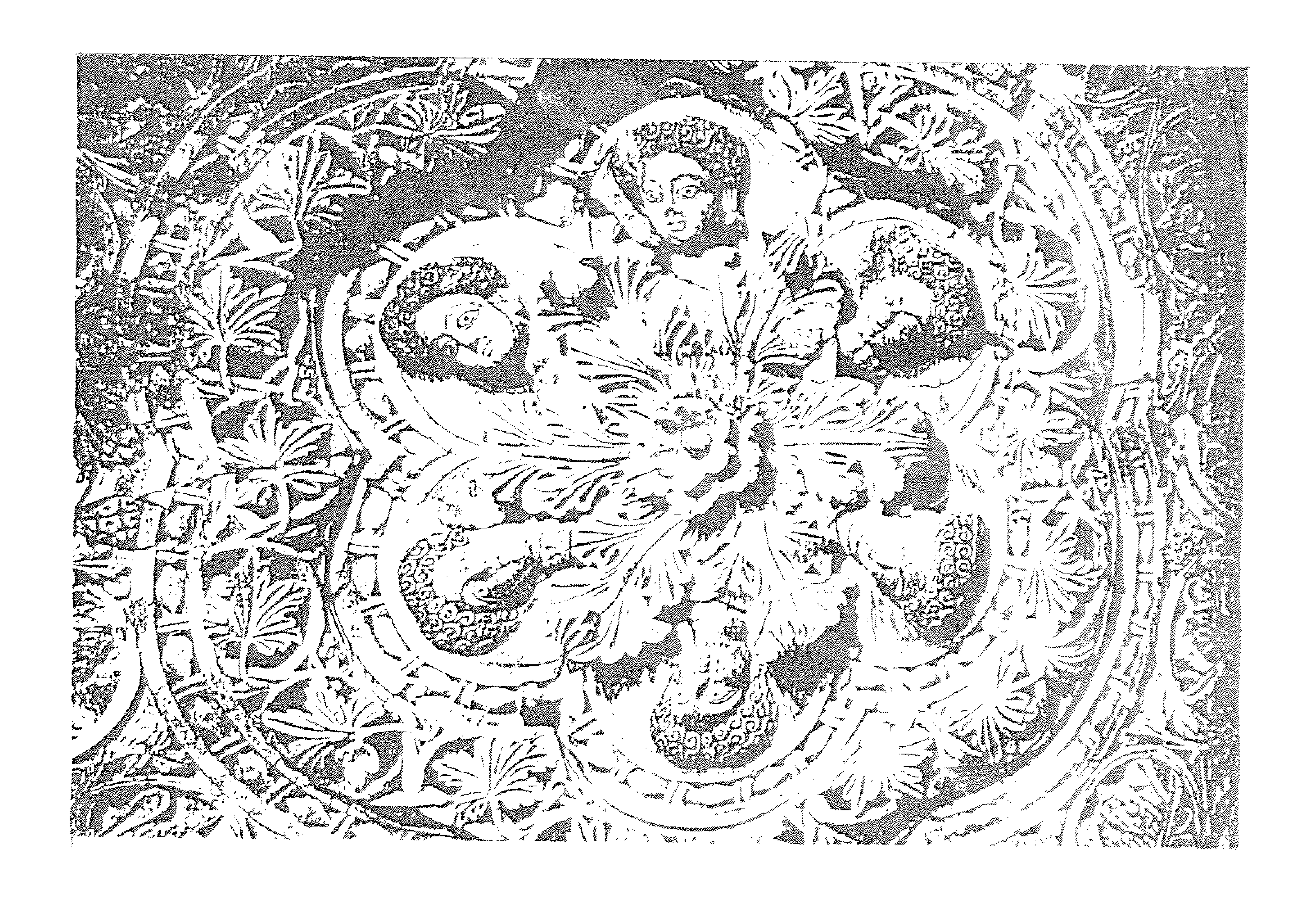


نحت مأخوذ من قلعة خربة المفجر

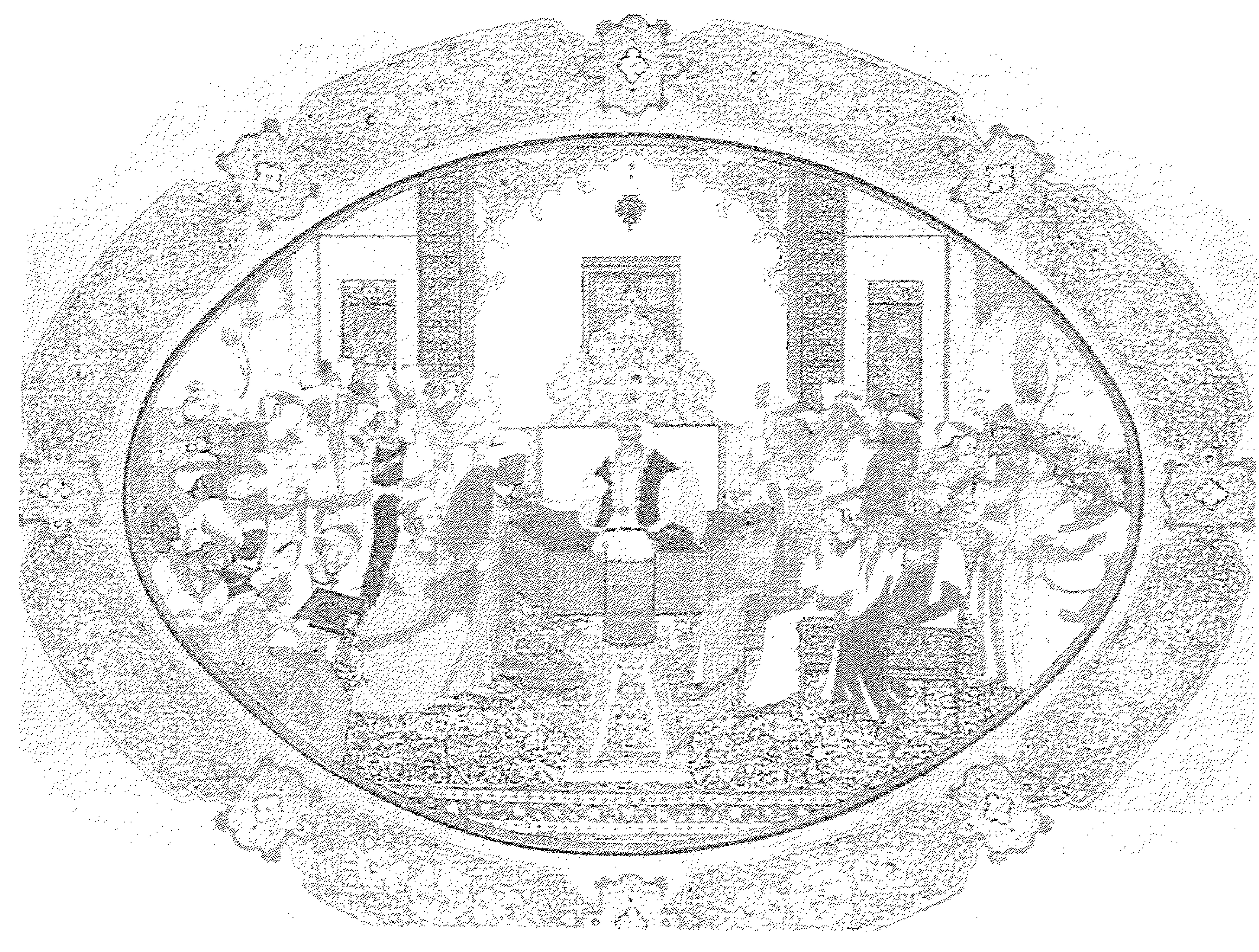


قصاص الأنبياء -

مصارعة الشياطين من كتاب خوار ـ نامة









صياد وكلابه وأدوات الصيد



وجهية للسلطان محمد الثاني

الفصل الثالث
تجسّد الجمالية الصوفية الإسلامية
في الفن الإسلامي

تـمـهـيـد:

يمكننا تصنيف الجماليات الصوفية بعامة كنوع من النظريات العاطفية التي تتخذ لها معياراً وقيمة في التجربة الصوفية العليا بوصفها تجربة ذوقية تكتمل بالوجد والانجذاب الصوفي الكاملين. ومع ذلك فإن معظم الصوفيين، في عرضهم للنظريات الجمالية التي يؤكدون عليها، نجدهم متفقين على أن التجربة الصوفية العليا ليست تجربة جمالية. لأن حالة التوحد أو الفناء الكاملة هي حالة، كما تقول التقاليد الهندية، تنعدم فيها الحواس. وعلى هذا الأساس لا يمكن للشعور الجمالي، وهو بطبيعته مرتكز على الإحساس، أن يجد لنفسه مكاناً في تجربة عليا من هذا القبيل. من هذا المنطلق وجد عالم الظاهريات Phenomenologist الألماني رودلف أوتو[1] Rudolf Ltto أن عليه أن يميز بين مقولتين أساسيتين: مقولة «المقدّس» ومقولة «الجميل» فبدا الأمر وكأن الصوفي يشعر بأن كل تماه بين المقدّس والجميل هو نوع من التدنيس لفكرة الألوهة المتعالية. ولقد برز نقيض هذه

---

(١) رودلف أوتو (١٨٦٩ ـ ١٩٣٧) فيلسوف ولاهوتي ألماني. اهتم بتاريخ وسيكولوجية الدين. ألّف كتاباً مهماً عن فلسفة الدين أبرز فيه فلسفته الدينية التي ارتكزت على «مثالية ما بعد كانط» لجاكوب فريدريك فريز. Jakob Friedrich Fries ويعد كتابه (١٩١٧) Das Heilige «فكرة المقدس» أعظم مؤلفاته. وقد جعله الشخصية القائدة لحلقات اللاهوتيين الألمان، ومحط أنظار المفكرين الدينيين في جميع أنحاء العالم. ويعتبر هذا الكتاب من بين أميز الكتب الدينية في المنتصف الأول للقرن العشرين.
راجع: ENCYCLOPAEDIA RRITANNICA, V 16 1973, P, 1162b.

الفكرة بوضوح في التصوّف الإسلامي مع أبي حامد الغزالي عندما ميّز في كلامه على الجمال، بين جمال حسّي ظاهر قائم في الوجود العيني، وجمال باطني خاص «بأرباب القلوب» وهو جمال خلقي «أشرف وأتم جمالاً» من الجمال المحسوس. وبهذا المعنى الرفيع الخاص يكون الفاضل جميلاً وإن كان مشوهاً أو سيء الصورة الظاهرة[1]. فليس من الضرورة إذن أن يكون المقدس جميلاً في منظور الصوفية الأوروبية المرتكزة على الفكر الهندي. أما في التصوف الإسلامي فكانت القضية على العكس. لأن المقدس جميل بدوره بل هو في المستوى الأرفع جمالاً. والحديث النبوي الشريف لا يفسح مجالاً لافتراض النقيض. لأن «الله تعالى جميل يحب الجمال»[2]. وعندما تكون الآلوهة موضوع الجمال وغايته لا يعود هنالك تمييز بين المقدس والجميل. فالله الذي هو قدس الأقداس هو الجمال المطلق والجمال الحقيقي. لذلك فإن «القرب» الذي يتكلم عنه المتصوفة المسلمون هو قرب «جمالي» نجده مترجماً على لسان رابعة العدوية التي ينقل عنها هذا القول: «إلهي إذا كنت أعبدك رهبة من نار جهنم فاحرقني بها، وإذا كنت أعبدك رغبة في الجنة فاحرمني منها، وإذا كنت أعبدك من أجل محبتك فقربني يا إلهي منك ولا تحرمني من جمالك»[3].

لم يظهر المتصوفون الأوروبيون، ولا سيما المتدينون منهم، اهتماماً جدياً بالجماليات. ويبقى أفلوطين وشوبنهور المثلين الأفضلين عن الجمالية الصوفية الأوروبية. وهذه الظاهرة تشير إلى تباين جذري في أوجه التوجه

---

(١) الغزالي، إحياء علوم الدين، مكتبة عبد الوكيل الدروبي، دمشق، عالم الكتب مطبعة الحلبي، الجزء الرابع، ص ٢٥٨.

(٢) لمسلم وللترمذي، كلاهما عن ابن مسعود، للطبراني في الكبير عن ابن أمامة، للحاكم في مستدركه عن ابن عمر. حديث صحيح. راجع: السيوطي **الجامع الصغير**، دار الفكر، ج ١، ص ٢٦٣.

(٣) راجع: بدوي (عبد الرحمن)، **رابعة العدوية**، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٨، ط ٤، ص ٩٢ وص ١٦٠. ينقل عن فريد الدين العطار «تذكرة الأولياء»، ج ١، نشرة نيلكسون ص ٥٩ ــ ٧٣.

الروحي بين المتصوفة الأوروبيين والمتصوفة المسلمين. لأن الجمال كما رأينا في بحث سابق[1] لعب دوراً أساسياً في نظرة المتصوفة المسلمين إلى الإلوهة. والتفسير الأرجح لهذه المفارقة يعود إلى أن التصوف الأوروبي، بصورة عامة، استقى مشاربه من ينابيع التصوف الهندي. فاعتبر بأن تجربة الجمال في اتحادها مع الطبيعة المرئية من خلال الفنون هي تجربة متميزة عن النشوة الصوفية الخالصة التي تمتص لدى بلوغها كل التجارب الحسيّة الأخرى وتذيبها في وحدتها التي تتعدى الوصف، فلا يعود للجمال من دور. أما في الجماليات الصوفية الإسلامية فقد كان الحال مختلفاً. لذلك رأينا عبد الكريم الجيلاني، وهو أحد العلماء الصوفيين المسلمين، يؤكد على الجمال في كل شيء، وينفي القبح من كل شيء لأن مصدر الأشياء هو الله، والله جمال مطلق[2].

وبصورة عامة، نجد الجمال، في الجمالية الصوفية العالمية موجوداً بطريقة رمزية. ونستدل عليه من خلال الشعور بالسلام والطمأنينة والوحدة والحب في الطبيعة وفي الأعمال الفنية. ويمكننا تقدير هذه الإيحاءات الصوفية والتحسس بمدى تأثيرها في قصائد الصوفيين وأعمالهم الفنية نفسها. ومن الأمثلة الصارخة على هذه الإيحاءات ما نجده في الرسم الصيني الكلاسيكي، والذي اقتبس منه المسلمون الشيء الكثير[3]، فقد اشبع الصينيون القدماء رسومهم بالرموز الصوفية. ومن الأدلة الوافرة على هذه الرموز وجود الأماكن الفارغة الكبيرة في هذه الرسوم الفنية. الأمر الذي يسمح للمشاهد بالتركيز على هذه الفراغات وتأمل ألوان الحبر الصافية فيها.

---

(١) راجع: بهنسي (عفيف)، **الفن الإسلامي**، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٨٦، ص ٧٠.

(٢) راجع: الجيلاني (عبد الكريم)، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل»** نسخة مصوّرة لمعهد غوتي، بيروت، رقم .GAL, SII 283, LI, 182 ج ١، ص ٥٩.

(٣) يقول الدكتور عمر فرّوخ في كتابه **«التصوّف في الإسلام»**، دار الكتاب العربي بيروت، ١٩٨١، ص ٤١ «... إن المصدر الصيني أشدّ المصادر الأجنبية أثراً في التصوّف الإسلامي...».

فتترك في نفسه أثراً مختلفاً عن طبيعتها ولا تعود توحي بالفراغ الخالص. لأن الفنان الصوفي يجعلها حيّة في فراغها. فتكون هذه الرموز الفراغية بمنزلة نفي لأي شكل أو تشكل للواحد الأحد الذي يعيشه المتصوف الشرقي (الهندي، الصيني، الياباني...) في النرڤانا، حيث اللاشيء.

على أن الجمالية الصوفية الإسلامية، وإن حوت بعض المزايا المشتركة لما هو معهود في الفكر الصوفي العالمي، تبقى ذات إطار مستقل وفريد في نظرتها للجمال في الأعمال الفنية[1]. ونحن في هذا البحث نحاول إلقاء الضوء على الفن الإسلامي الكلاسيكي، الذي بدأ منذ فجر الإسلام واستمر عشرة قرون بشخصيته المتميزة وجماليته الخاصة، من خلال التوجه الإسلامي الصوفي الذي كان له، برأينا، دور لا يمكن إغفاله في بعث هذه الجمالية الخاصة التي رسمتها عبقرية الفنانين المسلمين في سعيهم إلى احترام الدين والتقيد بأحكام الشريعة، من دون التوقف عن إنتاج الجمال في العمل الفني.

أما المسألة المطروحة في هذا البحث فهي كامنة في الجواب عن السؤال التالي: هل بقي الجمال نظرية مكتوبة نقرؤها في مدونات التصوف الإسلامي؟ أما أنها عكست التوجه الفني الذي سعى إليه الفنانون المسلمون في مقاربتهم للأعمال الفنية المختلفة؟

الجمالية الصوفية الإسلامية والخط العربي:

إذا أخذنا واقع الخط العربي بشكل عام لوجدنا أن الأعمال الفنية الخطية التي نقشت في الصروح الدينية الإسلامية والقصور والمباني والأسواق والساحات أو رسمت على الأواني والأدوات والزهريات، أو

---

(١) يقول الدكتور علي زيعور في كتابه «العقلية الصوفية ونفسانية التصوف»، دار الطليعة، بيروت ط ١، ١٩٧٩، ص ١٤١: «إن الحسنيات (علم الجمال) في الفكر العربي، وداخل العطاء الصوفي بشكل واضح أشمل وأبعد إنسانية من الجماليات في الفكر الغربي... الحسنيات تشمل الأخلاق. فالأخلاق، أو الخلق الحسن، باب وإن استقل، إلا أنه من الرائع كونه ينتمي إلى الفنون...».

كتبت في المصاحف والسجلات أو نسجت في الأقمشة والنمارق والسجادات إلخ. كلها كانت ذات طابع تمجيدي لفكرة الجمال الإلّهية. فالكلام المرسوم أو المنقوش أو المنسوج هو في معظمه كلام الله تعالى الذي أنزل على الرسول ﷺ في كتابه العزيز. والباقي هو أحاديث نبوية شريفة، وبعض الحكم المأثورة، وكلها ترتبط بفكرة المسلم عن الله تبارك وتعالى. وهذا الغرض الديني يتعمق ويأخذ منحاً صوفياً في الطابع التجريدي، المنفلت من الشكل الذي يحاكي الطبيعة، والذي يسم الأكثرية الساحقة من الأعمال الفنية الخطية. وهذا الأمر يكسبها إطلاقية شكلية خالصة لا تفسر ــ برأينا ــ إلا من خلال سعي الخطاط المسلم إلى تجاوز الشكل المعروف والمحسوس إلى الشكل الجمالي الذي يحيا المتذوق تجربته من دون أن يستطيع تفسيرها. لذلك نجد في هذه الإبداعات التشكيلية الصرفة ذوقاً مرهفاً ورفيعاً يتوسله جميع فناني التشكيل في عصرنا. ثم إذا سلمنا بأن التجربة الصوفية تعاش من قبل السالك ولا تفسّر، فإن التجربة الداخلية لرسم الخط العربي هي تجربة تعاش بدورها من قبل الفنان ولا تفسّر.

ويزداد تلمسنا لمقدار التأثير الصوفي النظري في فن الخط العربي عندما نتعرف على الشروط الجمالية التي وضعها الإمام أبو حامد الغزالي ــ وهو صوفي كبير ــ للخط العربي. فقال: «. . . والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف، وتوازيها، واستقامة ترتيبها، وحسن انتظامها. . .»[1] وهذه الخصائص تتجسّد في روائع الخط العربي على الشكل التالي:

أ) تناسب الحروف Proportion:

يقصد بالتناسب ــ في القواعد الجمالية عادة ــ أن تكون الأجزاء المكونة للكل متشاكلة ومتلائمة بعضها مع بعض من حيث: الحجم والمقدار والنوعية. وأن تكون العلاقة المقارنة بين هذه الأجزاء ــ وهي هنا الحروف

---

(١) راجع: الغزالي، إحياء علوم الدين، مكتبة عبد الوكيل الدروبي، دمشق، عالم الكتب، مطبعة الحلبي، الجزء الرابع ص ٢٥٧.

التي تدخل في تركيب الكلمة أو العبارة أو الجملة ــ تتسم بالتوازن (Balance) والتناظر (Symmetry) والتشابه (Similarity) وقد لجأ الخطاط العربي المسلم إلى طريقة رائدة، كي يضمن شروط التناسب الجمالية بين الحروف، وذلك باعتماده للنقطة، كوحدة قياس وقاعدة ارتكاز، في رسم وتشكيل الحروف وتقدير حجمها ومقدارها[1] بالنسبة إلى بعضها بعضاً. والنقطة التي استعملها الخطاط ليست النقطة الهندسية المعروفة في المبادىء الاقليدية للهندسة. وإنما هي نقطة الخط العربي بشكل المعيّن (Rhombus). ويختلف حجمها باختلاف سماكة القصبة (القلم) أو اتساع فتحتها. ومن خلال ارتباط حجم الحرف بحجم النقطة يضمن الخطاط أيضاً خصائص التوازن والتماثل والتشابه بين الحروف مع تباين صورها.

وإذا كانت النقطة، بالمفهوم الفني الإسلامي، قاعدة الارتكاز ووحدة القياس في الخط العربي، فإن النقطة أيضاً، بالمفهوم الصوفي الإسلامي قوام المعرفة[2]. كما إن لها شأن مهم ورئيس عند الصوفية. وينقل أحد الباحثين العرب عن أبو بكر الشبلي وهو صوفي مشهور قوله في أحد الشطحات: «أنا النقطة التي تحت الباء»[3] ويعقّب على هذا القول شارحاً: «...والمعنى المراد على كل حال هو أنه قوام كل شيء. فكما إن الباء قوامها بهذه النقطة التي تحتها. كذلك الوجود كله إنما قيامه وجوهره بواسطة الشبلي...»[4] ويذكر باحث آخر أن بعضهم (أي الصوفية) يذهب إلى الزعم بأن الألف

---

(١) انظر الشكل رقم ١ الملحق بهذا البحث.

(٢) ينقل عن الحلاّج قوله: «في القرآن علم كل شيء، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام ألف، وعلم لام ألف في الألف، وعلم الألف في النقطة، وعلم النقطة في المعرفة الأصلية..» راجع: **أخبار الحلاّج**، تحقيق لويس ماسينيون وبول كراوس، باريس Librairie Philosophique J. Vrin ١٩٥٧، ص ٩٥، وما بعدها.

(٣) الباحث هو المرجع نفسه،الرحمن بدوي، راجع: **شطحات صوفية**، وكالة المطبوعات الكويت، ط ٣، ١٩٧٨، ص ٤٧.

(٤) المرجع عينه، الصفحة عينها.

ماهيتها في النقطة[1]. «لأنها هي التي أعطت للحروف معنى فالحرف إذا تجرد من النقطة لا معنى ولا مفهوم له. وبعض الحروف يحمل النقطة في جوهره، كالألف والميم، وبعضها يحمل النقطة في مظهره كالباء...»[2]. ويذكر هذا الباحث أيضاً أن الهمداني (؟) ألف كتاباً في أسار النقطة[3]. ناهيك عن أن شكل النقطة في معظم الخطوط العربية هو كالشكل الاختصاري للجوهرة أو الالماسة[4]. وكل هذه القرائن تدل على أن قاعدة رسم الخط العربي لتحقيق التناسب بين الحروف تجد فلسفتها في الفكر الصوفي الإسلامي.

ب) **التوازي** Parallelism:

ويقصد بالتوازي عادة أن يمتد شكل مع شكل آخر في الاتجاه عينه مع المحافظة على نسبة البعد بين الشكلين في هذا الامتداد. وتتضح هذه الخاصية في الخط العربي، ولا سيما الكوفي منه، في تزامل الألف واللام. وبدرجات أقل في نتوءات الباء والتاء والثاء وفي مسننات السين وغيرها عندما تكون هذه الحروف في وسط الكلمة. مما يخلق تشابهاً دقيقاً في هذه النتوءات وصلة واضحة بين الحروف[5] والتوازي في الخط العربي قد يكون عامودياً أو أفقياً أو منحنياً. وهو ليس بالتوازي الهندسي فقط بل يمكن أن يكون توازياً إيقاعياً نجده في الكثير من التأليفات الخطية المتصلة

---

(١) راجع: الجندي (أحمد علم الدين)، **نحو القلوب الصغير للقشيري**، الدار العربية للكتاب، ليبيا ــ تونس ١٩٧٧، ص ٧٣. وينقل هذا الزعم عن القشيري، **لطائف الإشارات**، تحقيق إبراهيم بسيوني، دار الكتاب العربي، القاهرة، ج ١، ص ٦٥ ــ ٦٦.

(٢) المصدر عينه، الصفحة عينها.

(٣) المصدر عينه، الصفحة عينها. ولعله كتاب «**الرسالة القدسية في أسرار النقطة الحسية**» للسيد علي بن شهاب (الدين محمد) الهمداني. راجع: حاجي خليفة، **كشف الظنون**، دار الفكر، ١٩٨٢، ج ١، ص ٨٨٢.

(٤) يتطابق شكل النقطة في الخط العربي تطابقاً عجيباً مع شكل الديناري (Denari) في ورق اللعب الذي يسمى بالانكليزية (Diamond) ويعني الألماسة.

(٥) انظر الشكل رقم ٢ الملحق بهذا البحث.

والملتوية[1].

ويقضي احترام شرط التوازي في الخط تركيزاً فائقاً للتمكن من المّد والفتل والقفل، بشكل تلقائي رشيق، مع التحكم بالنسب البعدية بين حرف وآخر. والتركيز مهارة ضرورية تبلغ أشدّها بالرياضة الصوفية[2]. ولكي يعطي التركيز مفعوله في رسم الخطوط المتقنة يتوحد الخطاط مع القرطاس والقلم ويتخلى وينقطع عما حوله. وفي هذه العزلة الإرادية والانقطاع والتخلي، ولو لوقت قصير، حالة وجد صوفية خالصة.

ج) استقامة الترتيب Straightness of Arrangement :

الاستقامة، لغة، هي الاعتدال وعند الصوفية: الجمع بين أداء الطاعة واجتناب المعاصي[3]. وأما الترتيب: «جعل الأشياء الكثيرة بحيث يطلق عليها اسم الواحد. ويكون لبعض أجزائه نسبة إلى البعض بالتقدم والتأخر»[4]. وتعني هذه العبارة وجوب تمتع اللوحة الخطيّة أو العمل الفني الخطي نقشاً كان أم رسماً بصفة التوازن في توزيع أو ترتيب كتل الحروف المكونة لهذا العمل أو اللوحة. وبذلك تحفظ النسبة بين اجزائه، وتحتفظ هذه الأجزاء بصفة التوحد في الكل من جراء هذا الترتيب. وهذا التوحد

---

(١) انظر الشكل رقم ٣ الملحق بهذا البحث. وهو من الأمثلة الحيّة على التوازي الإيقاعي من خلال جمع الحروف المتشابهة.

(٢) من المعلوم أن «اليوغا» وتعني فعل الربط والسيطرة والتحكم. هي رياضة هندية الأصل ومن طبيعة صوفية من شأنها تقوية التركيز. ويقول أحد الباحثين العرب في التصوّف: «إن الصلاة الإسلامية تجمع كل الخصائص الجسدية والروحية وبالتالي الأخلاقية التي تؤدي إليها ممارسة اليوغا على أنواعها. . .» ومثلما يتعلم المريد في دراسة اليوغا حبس النفس، والتحكم به، وتثبيت الانتباه (التركيز) يفرض الصوفي المسلم على نفسه أثناء الصلاة عدم السهو عن ذكر الله. «والحضور الصوفي معروف إذ يقوم على دوام الانشغال إلى أن يتم الاتصال». راجع: زيعور (علي» **الفلسفات الهندية**، دار الأندلس، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ٣٥٨ و٣٧٢.

(٣) انظر على سبيل المثال: **محيط المحيط**، في قوم. وفي **كشاف اصطلاحات الفنون**، للتهانوي، ص ١٢٢٧.

(٤) المرجع عينه جدها في رتب.

الذي يمكن مماثلته بالوحدة العضوية التي يتكلم عليها أرسطو في مؤلفة «على الشعر» ON POETICS حيث يقول بأن العمل الفني يجب أن يحتوي على «بداية، ووسط، ونهاية» ويجب أن يكون متوحداً، أي أن يكون مترابطاً بعضه ببعض ككينونة واحدة. «كي تسمح للعمل بانتاج لذته اللائقة به كالوحدة التامة للكائن الحي»[1].

تتجلى هذه الخاصية الجمالية في الخط العربي تجلياً ساطعاً في الطغراء العثمانية حيث نجد توزيع الكتل من حروف عامودية وحروف اهليلجية وحروف مستلقية في غاية الانسجام والتساوق والوحدة[2] مع احترام شرط التوازن. وتتجلى أيضاً في اللوحات الخطية المنفردة حيث نجد الحروف المتشابهة مرتبة بعضها مع بعض ما توزيع متقن لكل نوع متشابه على حدة من دون المساس بقاعدة الوحدة، كما تتوج اللوحة باسم الجلالة[3]، لأنها ذروة الجمال لدى المتصوفة المسلمين.

ومن القواعد الكلاسيكية، التي استخدمها الخطاط العربي والمسلم لاحترام شرط استقامة الترتيب، قاعدة التناظر. وقد استخدم هذه القاعدة، التي تعطي انطباعاً مثالياً في التوازن وتوزيع الكتل، إلى الحد الأقصى. ومن هنا وجدنا لوحات لا عد لها ولا حصر في الخط العربي يمكن قسمتها بواسطة خط تناظر أفقي أو عامودي كتبت فيها العبارات طرداً وعكساً[4]. وقد مكن هذا الاستعمال الخطاطين من ابتكار أشكال خطية توحي برسوم

---

(١) يرد النص بالانكليزية على الشكل التالي:

«... One that is a complete whole in itself, with a beginnig, middle, and end, so as to enable the work to produce its own proper pleasupe with all the organic unity of a living creature».

راجع: GREAT BOOKS OF THE WESTERN WORLD, V 9 ARISTOTLE II, ON POETIICS, P 695.

(٢) انظر الشكل رقم ٤ الملحق بهذا البحث.

(٣) انظر الشكل رقم ٥ الملحق بهذا البحث.

(٤) انظر الشكل رقم ٦ الملحق بهذا البحث.

كالزهريات والقناديل والفاكهة وأشباهها[1]. فكأن الحروف والعبارات القدسية الواردة في آيات القرآن الكريم تجسد في هذه الابتكارات «كلمة الحضرة» عند الصوفية[2] التي هي صورة الإرادة الكلية التي كَوّن بها الله ما كَوّن.

د) حسن الانتظام Graceful Regularity :

يذكرنا الانتظام باصطفاف العساكر للعرض. وكلما كان الانتظام حسناً كلما كان الاصطفاف متسقاً. بحيث يكون كل عسكري وكأنه الآخر مع فارق الموقع. وهذه الخاصية الجمالية انطبقت تمام الانطباق على روائع الخط العربي. فنجد بأن الحرف المخطوط مهما تكرر في اللوحة يبقى محتفظاً بكامل شكله وتماثله كما في شك اللؤلؤ. وفي تاريخ الخط العربي أمثلة حيّة لهذا الشرط[3]. كما إن بعض التأليفات توحي بالإيقاع اللامتناهي من خلال أشكال حلزونية متداخلة[4]. وهذا الإيقاع اللامتناهي يعيد إلى الذهن الرقصات الصوفية الإيقاعية وحلقات الذكر. فضلاً عن ارتباط اللامتناهي بأخلاقية الله تبارك وتعالى. وكل ذلك يحمل في طياته روحاً صوفية صادقة.

على أن أبو حامد الغزالي لم يقصد التركيز على الوجه الجمالي أو الجمالياتي للخط العربي بقدر ما كان يريد ضرب المثل في حيازة الشيء للكمالات اللائقة به والتي تجعله جميلاً. لذلك فإن كلامه على الخط العربي هو كلام عارض لم يتناول كل ما يحمله هذا الخط من خصائص جمالية صوفية. برأينا أن هناك خصائص صوفية أخرى حملها الخط العربي بنوعيه:

---

(١) انظر الشكل رقم ٧ الملحق بهذا البحث.

(٢) يرد عند الصوفية ما يلي: «كلمة الحضرة كن» راجع ابن عربي، **كتاب اصطلاح الصوفية**، حيدرآباد الدكن، ١٩٤٨، نسخة مصوّرة لدار إحياء التراث العربي، بيروت، ص ١٧. كما يرد أيضاً: «كلمة الحضرة إشارة إلى قوله تعالى: ﴿كن﴾... فهي صورة الإرادة الكلية». راجع: الكاشي، **كتاب اصطلاحات الصوفيّة**، تحقيق ألويس سبرنغر، كلكوتا، ١٨٤٥ ص ٤٣.

(٣) انظر الشكل رقم ٨ الملحق بهذا البحث.

(٤) انظر الشكل رقم ٩ الملحق بهذا البحث.

الخط العربي «المزوي» والخط العربي «الليّن»[1]. وأبرز هذه الخصائص: جمالية اللغز، وتجاوز «عقدة الفراغ».

هـ) جمالية اللغز Aesthetics of Enigma:

من الشائع جداً، أن يقع نظر المشاهد للوحات الخطية العربية على أعمال خطية متشابكة ومتعانقة ومتداخلة، تجعل من قراءتها عملية صعبة للغاية. فكأن هذه الأعمال أحاجي وألغاز تتطلب تركيزاً فائقاً، لما فيها من عوامل التحدي والاستفزاز، كي يستطيع المشاهد لها أن يقرأها ويتعرف على مضمونها. وهذه الجمالية الأصيلة تضع المتلقي في الحالة التي تضعه فيها بعض الأعمال التجريدية للفن التشكيلي في عالمنا المعاصر. إذ أنها تشده إلى التأمل، وتبعث فيه الفضول، وتشعره بنوع من الانتصار عندما يستطيع فك مغاليق العبارات والجمل المكونة للوحة.

هذه الخاصية التي اصطلحنا على تسميتها «بجمالية اللغز» هي عادة إسلامية أصيلة، وصفة مرافقة لتوجهات المتصوفة المسلمين الذين كانوا يغرقون السامع باصطلاحات «الغوزية» مبهمة، وحكايات وعظية قصيرة محيّرة تطرح أحجية معينة وتقوم بفكها في نهاية الحكاية. إن عبارات مثل: «أنا بلا أنا» و«هو بلا هو»[2]. و«من ليس في ليس بليس»[3]. أمثلة ساطعة على الأدب الصوفي الذي يرتكز على اللغز في بسطه لمضمون القول.

وهذه الجمالية مقصودة إن في الأدب أو في فن الخط على أيدي الخطاطين العرب والمسلمين. ولا زالت روحها وفلسفتها ترافقان الحياة

---

(١) راجع: بهنسي، الفن الإسلامي، ص ٩٨.

(٢) راجع: الطوسي (أبو نصر السرّاج)، اللمع، تحقيق عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، مطبعة السعادة، ١٩٦٠ ص ٤٠٩ وما بعدها.

(٣) المصدر عينه، ص ٤٦٨. والعبارة منسوبة إلى أبي يزيد البسطامي. فقد ذكر الطوسي أن أبا يزيد قال: أشرفت على ميدان الليسية، فما زلت أطير فيه عشر سنين، حتى صرت من ليس في ليس بليس...»، والحكاية مثل ساطع على جمالية اللغز في الأدب الصوفي.

الاجتماعية الإسلامية حتى يومنا هذا. و«فوازير رمضان»، التي هي جزء من تقاليد المسلمين في هذا الشهر المبارك، من خير الأدلة على وجودها في العالم المعاصر. أما التركيب الألغوزي للوحات الخطية العربية فقد تجاوز التركيب المتداخل بين الحروف والكلمات إلى تشكيلات تصويرية مختلفة. كأن تجعل العبارة أو الآية صورة هندسية لجامع أو لمسجد في الوقت الذي تتضمن هذه الصورة تشابكات حروفية تشير للعلاقة الرمزية القائمة بين معنى الآية والصورة الظاهرة[1] وبهذه الطريقة يتماهى فن الخط العربي مع الفكر الصوفي الإسلامي باعتمادهما جمالية واحدة هي جمالية اللغز.

و) تجاوز عقدة الفراغ Surpassing the Horror of the Void :

«عقدة الفراغ» رأي معروف ومقبول في الدراسات التي تتناول الفن العربي الإسلامي. وهناك أكثر من باحث وعالم جمال يؤكدون على أن المسلم كان يجتنب الفراغ. وإن جمالية «الفزع من الفراغ» Horror of the void كانت جمالية أساسية تركت بصماتها لعدة قرون في كل المنمنمات الفارسية[2]. وبدرجات أقل في المخطوطات العربية[3]. وقد دافع أحد الباحثين العرب عن هذه الجمالية بالقول: «ولكي لا يترك الفنان مجالاً في عمله الفني لعبث إبليس وتخريبه فإنه يقوم بأشغال جميع الفراغات في عمله الفني، إما بإضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقشه العربي»[4]. ومع تحفظنا الشديد على هذه النظرية الخيالية فإننا نستنتج بأن الفنانين العرب المعاصرين قد أكدوا بدورهم على هذه الظاهرة. ولكننا إذا تعمقنا في دراسة بعض أشكال الخط العربي ولا سيما خط التعليق منه نجد هذا الخط محفوظاً على مساحات

---

(١) انظر الشكل رقم ١٠ الملحق بهذا البحث.

(٢) راجع: Alexander Papadopoulo, Islam And Muslim Art, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, New York. p. 108.

(٣) المصدر عينه، الصفحة عينها.

(٤) بهنسي، الفن الإسلامي، ص ٧٠.

فراغية واسعة دون وشي أو زخرفة أو تحريك[1] وهذه الفراغات الواسعة التي تكون ملونة عادة بلون واحد هي كبحار الصفاء التي يفتش عليها الصوفي في عزلته وتفرّده. لقد اكتفى الخطاط العربي في هذه الحالات بأناقة شكل خط التعليق ورشاقته فتركه سابحاً في الفراغ من دون أن يعبث بالمساحات الواسعة التي تحتضنه. وقد انتبه إلي هذه الظاهرة الاستثنائية في عالم الجماليات الفرنسي الكسندر بابد وبولو فقال: «مهما يكن من أمر، فهنالك نقطة عالية استثنائية جديرة بالاعتبار في المخطوطات العربية. ففي مخطوطات الحريري وبيدبا العائدة للأعوام ١٣٣٤م و١٣٣٧م و١٣٥٤م. نجد أن نقطة النظر هي أفقية دائماً. وليست متأثرة بالفزع من الفراغ. فهناك مساحات معتبرة من الخلفية قد تركت فارغة...»[2]..

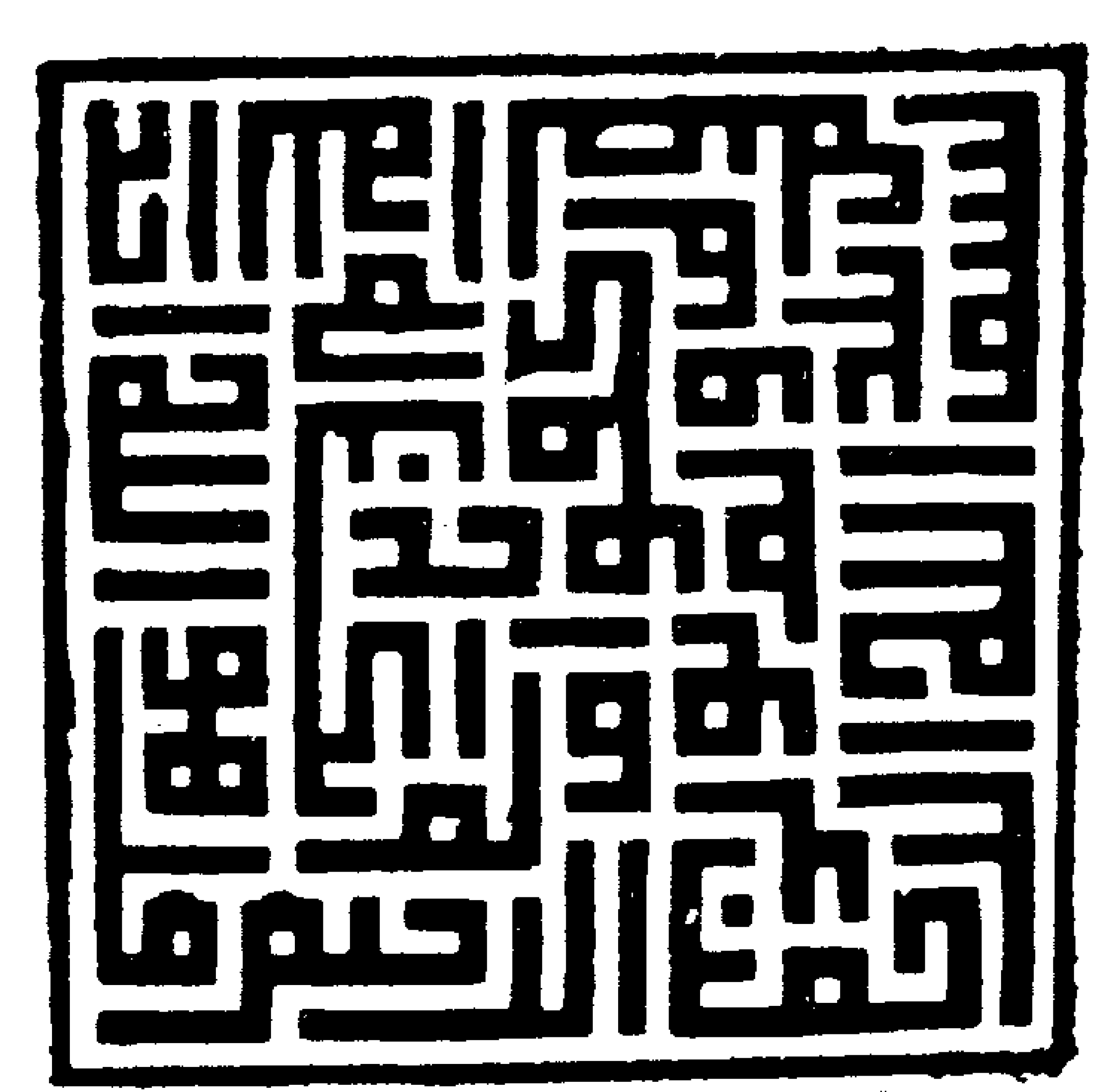
ونستنتج من هذه القرائن أن الخط العربي هو صورة حيّة لروح صوفية خاصة عرفها المسلمون وعاشوها وأبرزوا إلى الوجود من خلالها روائع تشكيلية حقيقية في هذا الفن العريق. وسيظل لهذا التصوّف، برأينا، دور لا يمكن إهماله في توجهات الفن العربي المعاصر نحو الخلق والتطوير.

---

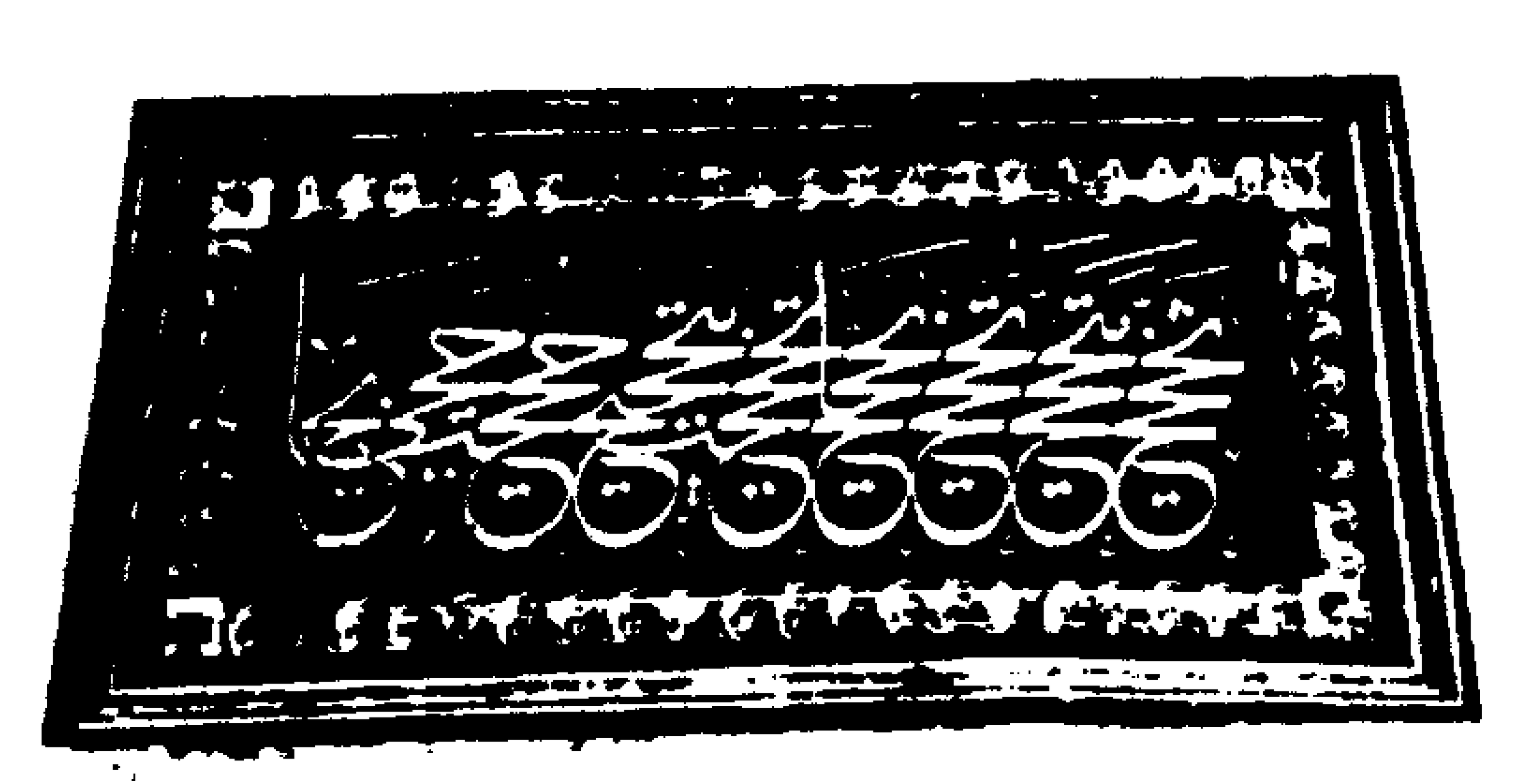
(١) انظر الشكل رقم ١١ الملحق لهذا البحث.

(٢) راجع: Alexandre Papadopoulo, Islam And Muslim Art, ص ١٠٨ ويرد النص بالانجليزية على الشكل التالي:

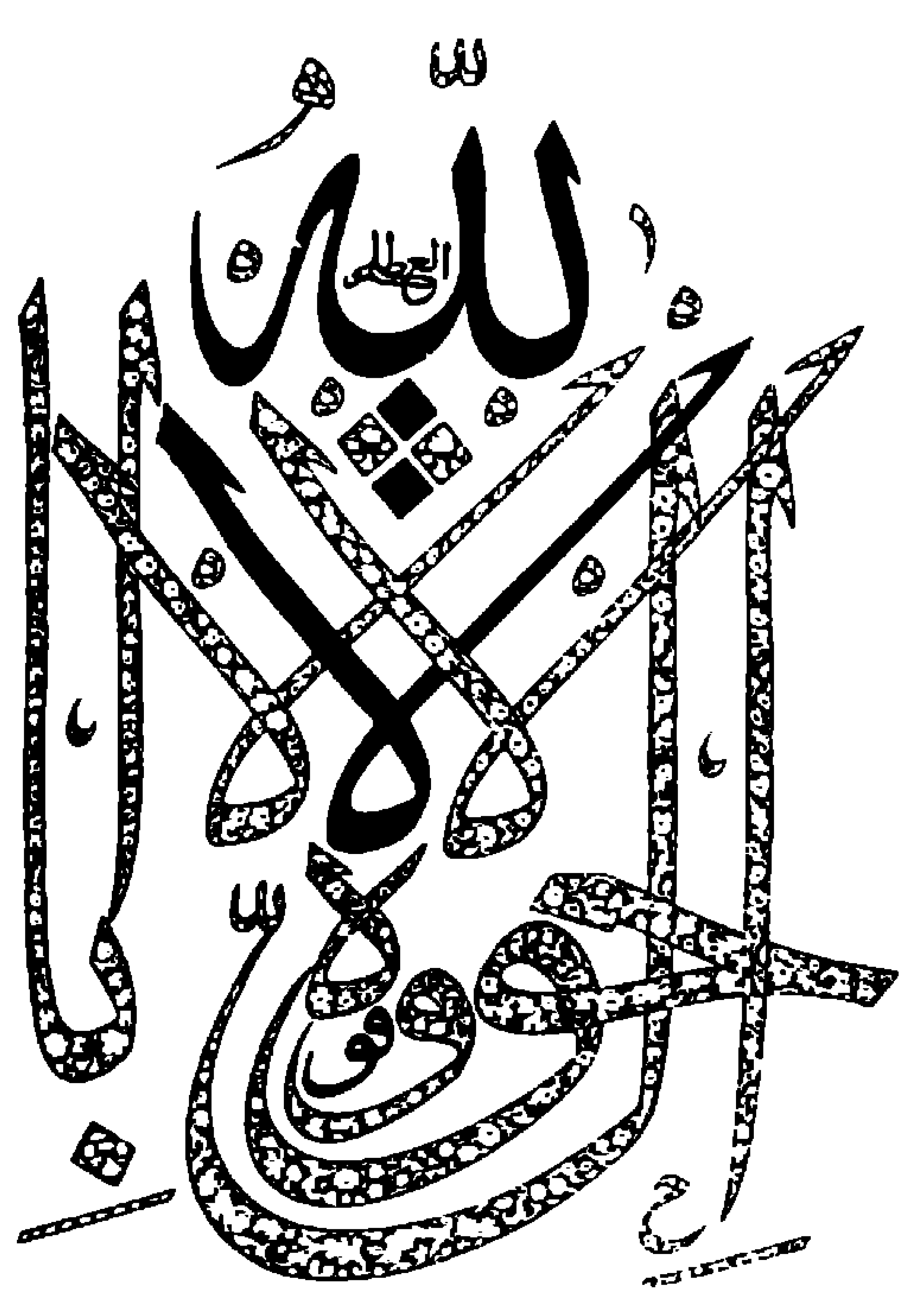
«Never the less, a high viewing point remaind exceptional in Arabic manuscriptes, In the Hariri abd Bidpai manuscripts, of 1334, 1337,& 1354 the viewing point is consistently horizontal. As yet unaffected by the Horror of the Void, Considerable areas of the background are left bland...» انظر الأشكال رقم ــ ١٢ ــ الملحقة بهذا البحث



شكل رقم ٢



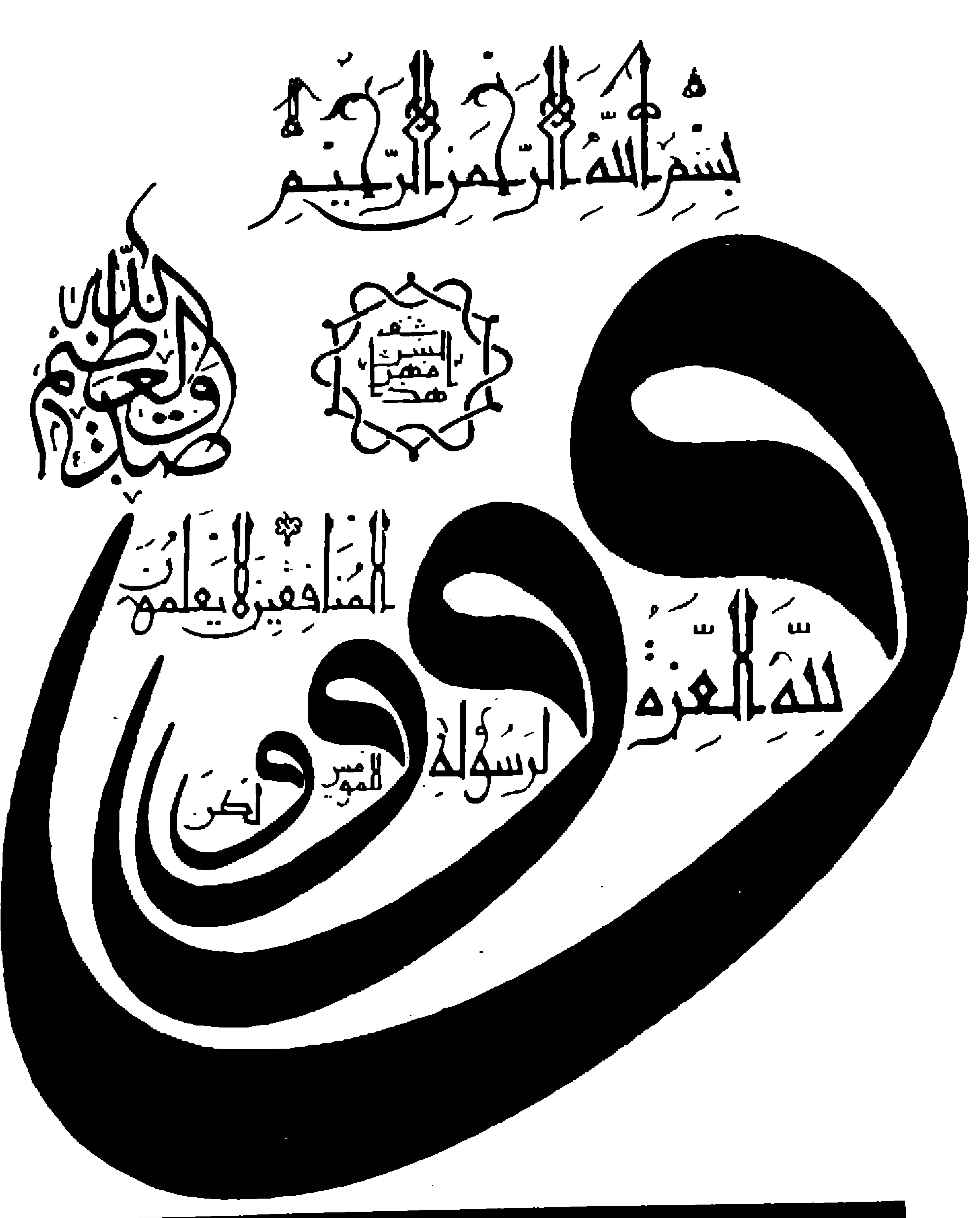
شكل رقم ٣







شكل رقم ٧


بسم الله الرحمن الرحيم
ولله العزة ولرسوله وللمؤمنين ولكن المنافقين لا يعلمون
صدق الله العظيم


الجنة تحت اقدام الامهات

الفصل الرابع
الجمالية الصوفية الإسلامية في
الرقش العربي الإسلامي

الرقش أو «العربسة» «Arabesque» أو فن الزخرفة العربي ظاهرة أخرى متميزة في الفن العربي الإسلامي؛ وقد برزت شخصيتها من خلال أشكال هندسية هي عبارة عن تشكيلات ثلاثية ورباعية وخماسية. . . إلخ. يلعب فيها الفرجار دورا أساسياً ويطلق عليها اسم **الخيط**[1]. أو من خلال رسوم لينة نباتية وتعريقية ترسم بانسياب عفوي وتلقائية خاصة ويطلق عليها اسم **الرمي** ويلاحظ أن الخيط يتشابه في تقنيته مع الخط المزوي كالخط الكوفي والخط المغربي بطبيعتهما الهندسية، بينما يتشابه الرمي مع الخط الليّن أو المتصل كما في خطوط الثلث والديواني والنسخي. . . إلخ.

وعلى الرغم من الشخصية الخاصة بكل من هذين الأسلوبين في الرقش. فإن الرقش بنوعيه رفيق حميم للخط العربي. وهو إضافة إلى التشكيل والتحريك في الخط، الوسيلة الأولى لتعبئة الفراغ والتأطير في لوحات الخط لإعطائه صفة الامتلاء والأشباع[2]. كما إنه يمتزج في بعض مبتكرات خط الفن العربي الإسلامي ويتداخل معه حتى يصبحا كياناً واحداً، كتوحد الصوفي بالله[3].

والقول بأن الرقش يحمل معان صوفية ليس قولاً جديداً. فقد سبق إليه الكثيرون. ومن الأمثلة الواضحة عليه قول أحد الباحثين العربي ما يلي: «. . . وهكذا اكتشف الفنان الإسلامي عالماً جديداً من الأشكال الهندسية التي حملّها دائماً معان عقائدية، بل وصوفية، والتي تجلت في الأشكال الوميضية

---

(١) بهنسي، الفن الإسلامي، ص ٥٩ ـ ٦٠.

(٢) انظر الشكل رقم ـ ١٣ ـ الملحق لهذا البحث.

(٣) انظر الشكل رقم ـ ١٣ ـ الملحق لهذا البحث.

الجاذبة النابذة التي ترمز إلى القدرة الإلٰهية و«إنه هو يبدىء ويعيد»[1][2].
وقوله أيضاً: «. . . ولكنهما (الخيط والرمي) يلتقيان في المعاني الصوفية التي يمكن أن يعبّر عنها في مجال التكرار الذي يذكر بإلحاح أهل الذكر على نداء الله. . .»[3].

أما العناصر الجمالية التي تؤكد مصداقية القول بأن الرقش العربي الإسلامي يجد فلسفته الجمالية في التصوف فهي، بنظرنا، التالي:

أ ــ البؤرة الإشراقية Illuminative Focus:

ليس الرقش عملاً هندسياً خالصاً. فالواقع أن أشكاله الهندسية تتحلق حول مضمون ثابت قد يتكرر إلى ما لا نهاية. ولدى تفحص هذه الأشكال المتكررة نجد أن هنالك نقطة مفترضة أو بؤرة يشرق منها الشكل الرقشي ويتكامل ويتطور، ثم يسير هذا التكامل نحو نهايته في الدائرة الأوسع فينقفل، أو يستدير على ذاته لينطوي ويستقل[4]. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد هذه البؤرة الإشراقية في تشكيلات أخرى تطلق من نقطتها المركزية مجموعة من الأشكال الهندسية ذات الإشارات البعيدة الدلالة كالشموس والنجوم، فتتشابك هذه الأشكال مع إشراقات بؤر أخرى إلى ما لا نهاية. فلا يعود بالإمكان وقفها وإنهاء الانموذج إلا بتأطير قسري يطوقها ضمن دائرة أو مربع أو مستطيل وينهي امتدادها اللامتناهي الصادر عن عدد لا يحصى من اللابدايات المتجهة نحو اللانهايات[5]. وفي هذه الاستعمالات المفتوحة للأشكال الهندسية أو التوريقية التي لا تنتهي إشارة إلى المطلق لا تقبل النقض. لأن المطلق لا حدود له. ومن خلال رسم التشابك للإشراقات اللامحدودة نعبّر بواسطة الرقش عن المثل الأعلى الذي توخاه له الفنان المسلم وارتجاه، وعنى به الحق أو الجوهر أو الله تبارك وتعالى. إنه يجسّد

---

(١) قرآن كريم، سورة البروج، آية ١٣.
(٢) بهنسي، الفن الإسلامي، ص ٥٩ ــ ٦٠.
(٣) بهنسي، الفن الإسلامي، ص ٦٠.
(٤) انظر الشكل رقم ــ ١٤ ــ الملحق بهذا البحث.
(٥) انظر الشكل رقم ــ ١٥ ــ الملحق بهذا البحث.

السعي عن طريق الفن إلى إدراك الحق وشأنه في ذلك شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق المجاهدة إلى الاندماج بالله.

إن البؤرة الإشراقية المنطوية على ذاتها، والمنقفلة داخل أشكالها الحلزونية المتشابكة، تتضمن نسقاً كاملاً من الإشارات ذات الدلالة الصوفية التي تعني حالي التوحد والتفرد الناتجين عن انقطاع العابد وتخليه عن عالم الخلق، وتحلقه حول ذاته التي إذا عرفها عرف الحق. أما البؤرة الإشراقية المنفتحة والسابحة في بحر من البؤر المتماثلة إلى ما لا نهاية فهي إشارة إلى لا محدودية الأسماء والصفات التي من خلالها يلتمس الصوفي طريقه إلى الله. وفي كلتي الحالتين: حالة التفرد مع الذات، وحالة الانفتاح على الأسماء والصفات، تجسد فني حقيقي لروحية التصوف الإسلامي.

ب ــ الجامة The cup:

الجامة هي الكأس. وفي الرقش العربي والزخرفة تأخذ الجامة لنفسها شكل الصرّة، فكأنها كأسان متطابقان الواحدة فوق الآخر. وزخرفة الجامة متنوعة وغفيرة نجدها في وسط أغلفة المصاحف والكتب، وفي وسط نقوش السجاد وما شابه. وتتكون عادة من شكل شبه بيضاوي مقفل يحتوي في داخله على أشكال زخرفية متشابكة لينة في معظم الأحيان، ومكوّنة من تعريقات نباتية وزهرية تنطلق من نقطة وسطى مركزية، وتتوزع حول بؤرتي الأهليلج بشكل تناظري أفقي وعامودي[١]. ويتكون الوسط أحياناً من دائرة صافية فيها بسملة أو اسم الجلالة أو عنوان الكتاب[٢]. فكأن هذه الجامة ــ أو الصرّة ــ الذخيرة أو الطلسم الذي أودع فيه السر أو الكنز.

ولسنا بحاجة إلى كبير عناء لتأكيد الصلة بين الكأس ودلالته الصوفية. فالخمرة والكأس والسكر أحوال وإشارات ترافق معظم تعابير الصوفية النثرية والشعرية، وفي الأدب الصوفي استعارات رائعة محورها الكأس والشراب. أما في الرقش فإن الجامة هي مستودع الأسرار والحجاب المسدل على

(١) انظر الشكل رقم ــ ١٦ ــ الملحق بهذا البحث.

(٢) انظر الشكل رقم ــ ١٦ ــ الملحق بهذا البحث.

الاسم الأعظم. وقد تسبح الجامة في مساحة صافية زرقاء أو خضراء أو حمراء أو صفراء. . . وكأنها بيضة التكوين في السديم اللامتناهي.

ج ـ التكرار الإيقاعي Rhythmic Repetition:

إن جمالية التكرار سمة عامة في الأشكال الزخرفية والتزينية للرقش العربي الإسلامي. ودلالتها الصوفية واضحة. وهي تذكر بإلحاح الصوفي على نداء الله في حلقات الذكر. لكن التكرار الرقشي ليس تكراراً رتيباً بل هو تكرار إيقاعي لمجموعة من التشابكات التعبيرية الشكلية تتوالد بعضها من بعض. أما خير الأمثلة على هذا التكرار فنجده في أسلوب التوشيح العربي. ويقصد بالتوشيح عادة «. . . التعريف عن مجموعة مكررة تملأ الفراغات من عنصرين زخرفيين، أو أكثر، متشابكين تشابكاً هندسياً، متماثلاً أو منتظماً، تتباين فيه الحركة تبايناً توقيعياً. . .»[1]. فالتعاقب والتبادل والامتداد إلى ما لا نهاية هو الذي طبع زخارف المساجد والمباني الإسلامية وغيرها بطابع الإسلام، عقيدة وديناً وتصوفاً[2].

د ـ التولّد Generation:

ومن الخصائص الجمالية البارزة في الرقش العربي الإسلامي التولّد. فإن جدلية الأشكال المتعانقة والمتجاذبة تحتم توليداً لأشكال أخرى من طبيعة الشكل الأساسي تماماً فتقود إلى التكرار الإيقاعي، أو إنها تحتم توليداً آخر لأشكال مختلفة ومتفارقة. وهذا التوليد يقود الشكل الزخرفي المهندس والثابت إلى حركة دينامية توحي بالحيوية والحياة والخصب.

إن لا نهائية العلاقة بين الشكل الزخرفي وتكرره الإيقاعي تقتضي تولّداً منطقياً لا ينقطع[3]. وغني عن البيان ما لهذه الخاصية من مزايا والتي استطاع بواسطتها الفنان العربي والمسلم سد الحاجة إلى تجنب الفراغ. أما المدلول الصوفي لها فهو يكمن في معنى الآية الكريمة من قوله تعالى: ﴿إنه

---

(١) راجع: دائرة المعارف الإسلامية، مقال «آرابسك».

(٢) انظر الشكل رقم ــ ١٧ ــ الملحق بهذا البحث.

(٣) انظر الشكل رقم ــ ١٨ ــ الملحق بهذا البحث.

هو يبدىء ويعيد﴾ أو قوله: ﴿كما بدأنا أول خلق نعيده﴾[1]. وهذا المدلول يشير إلى «... إيجابية الرقش العربي في مظاهر الإلحاح للوصول إلى الوجود الحقيقي أو المطلق الأبدي...»[2] وذلك من خلال تعميق فكرته والتأكيد عليها بالتكرار والتوليد.

هـ ـ الصفاء اللوني Color Serenity:

ولا يمكن التعرف على مجمل الإيحاءات الجمالية التي ينطوي عليها الرقش من دون دراسة الخصائص اللونية المميزة له. فليس الرقش أشكالاً هندسية أو نباتية متشابكة فقط. بل هو أيضاً توزيع متقن، بل آية في الاتقان، لفلسفة لونية عامة نجدها، إلى جانبه، في الخطوط والرسوم والتصاوير الإسلامية والعمارة.

ويلعب اللون دوراً أساسياً في الفصل بين الأشكال الرقشية المتعانقة وإعطاء كل صورة من صور هذه الأشكال شخصية مستقلة. ومع ذلك فإن اللون يبقي لهذه الأشكال صفتها التسطيحية، وذلك انسجاماً مع مبدأ المنظور الفني الإسلامي الخاص الذي يجتنب التجسيم. وهكذا تبقى جمالية عدم الانطباق مع الواقع أو الطبيعة السمة المسيطرة على كل مظاهر النشاط الفني العربي الإسلامي. لقد استبعد الفنان العربي المسلم تقنية التجسيم لأنها قائمة على خداع بصري وظل أميناً للرسم ذو البعدين فقط الطول والعرض مهملاً البعد الثالث المفترض من خلال الأحجام والتدرجات اللونية، فكان إن وصل بهذين البعدين إلى قمة الامتياز Par Excellencd، وحمل بهذه الفلسفة إنجازاً إبداعياً كاملاً من الأشكال التجريدية الرامزة والأجواء الفرحة الحيّة التي خلفتها الألوان الرائعة والمنسجمة حتى في تباينها.

إن دراسة ألوان الرقش تقود إلى الاستنتاج بأن الفنان العربي المسلم قد أهمل التدرجات اللونية من الفاتح إلى الغامق في المساحات التي لوّنها.

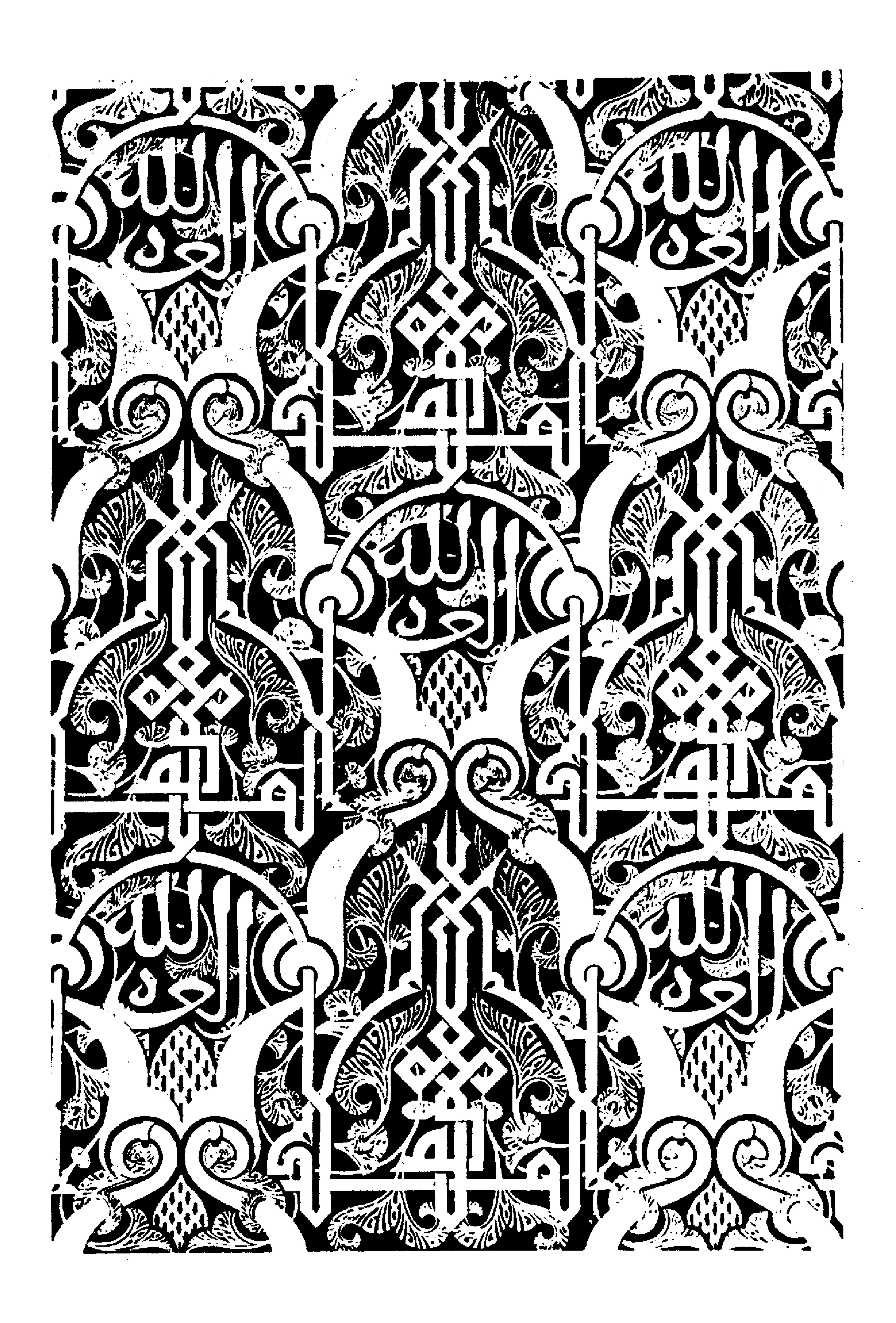
---

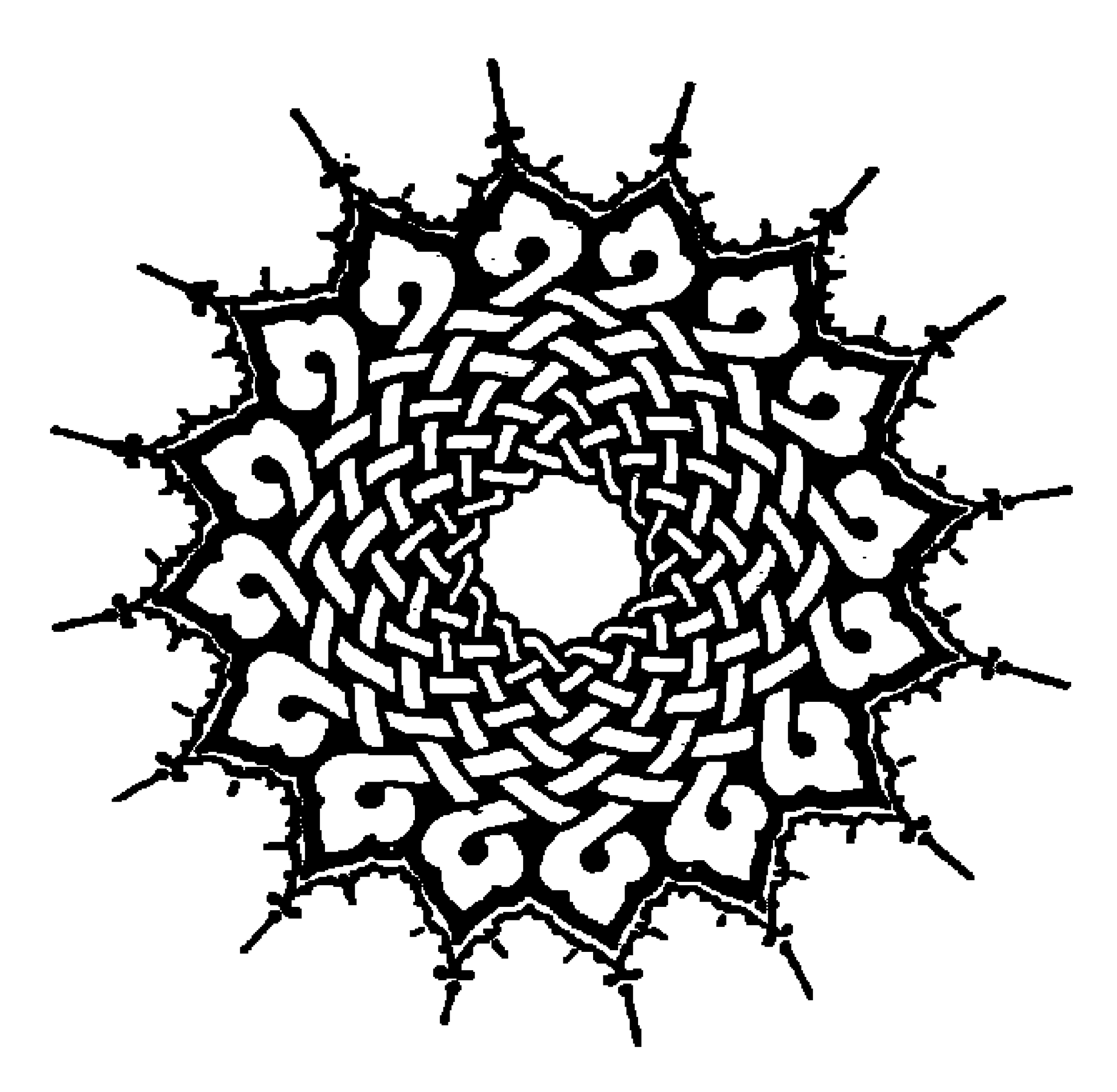
(١) قرآن كريم، سورة الأنبياء، آية ١٠٤.

(٢) راجع: بهنسي، الفن الإسلامي، ص ٨٥.

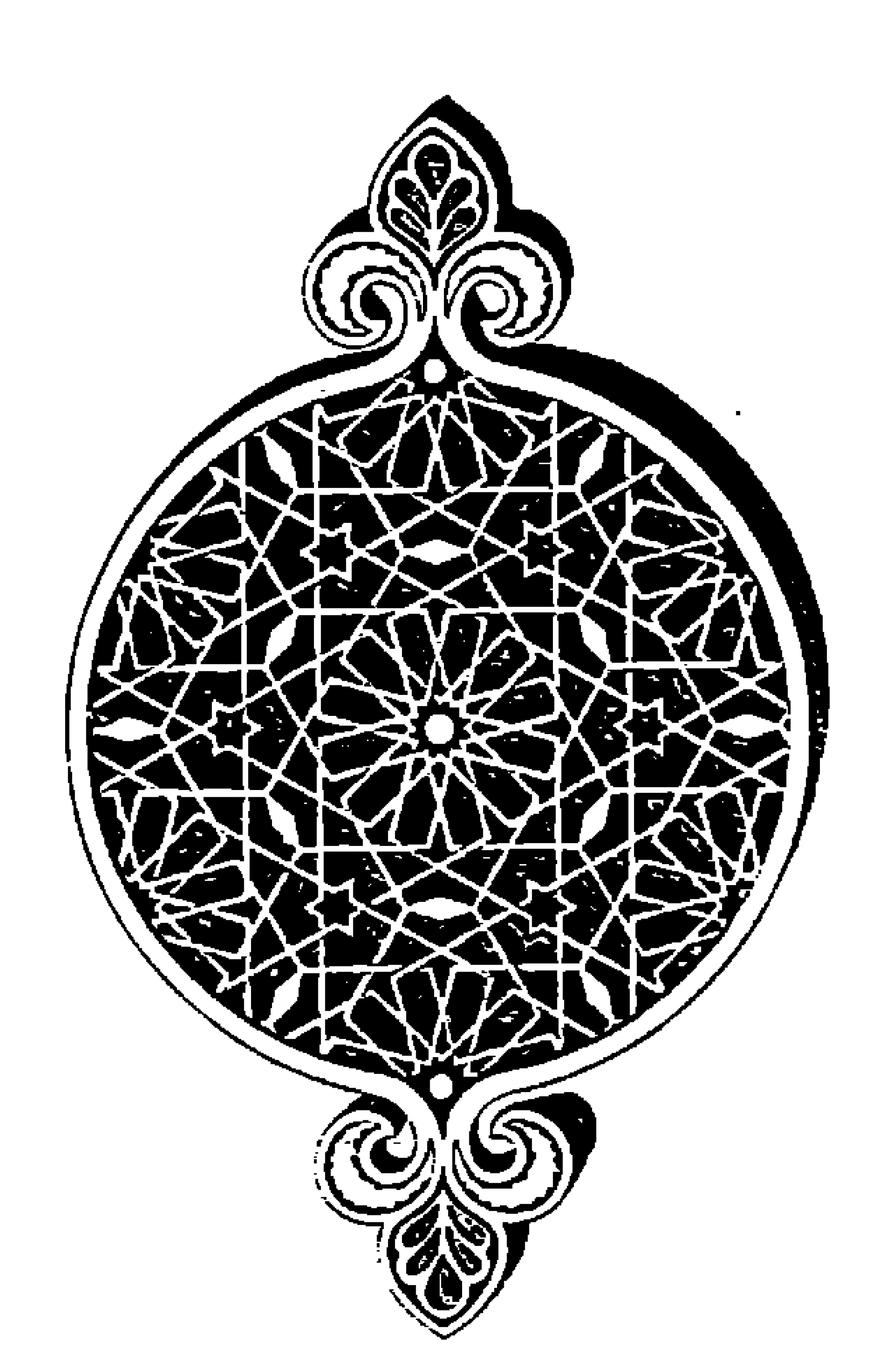
فجعل لكل لون مساحة معينة ينتشر فيها بالحدة ذاتها، وجعل الوقع الصبغي لهذا اللون ثابتاً وواحداً في كل المساحات التي يغطيها. وبهذه الطريقة منح اللون صفاء تاماً وأقام مباينة تامة ومغايرة كاملة بين الألوان.

ولقد أعطت هذه التقنية الرسوم الرقشية طابعاً من البهجة والفرح والإشراق. وبالرغم من رمزية الألوان الشديدة والأشكال الإيحائية التي تحتضنها فإنها لم تحمل في طياتها أبعاداً ميتافيزيقية كفكرة القدر والمصير. بل بقيت كلها لوحات راقصة فرحة تسعى وراء فكرة مركزية واحدة هي التمجيد: تمجيد كلام الله، وتمجيد الإسلام. ومن هذا المنطلق بقيت الألوان المستعملة ألواناً صافية نقية، ألوان أم، تظهر كما هي وتتجاوز من دون تعدي فلا تتجاوز ما قسم لها من مساحة ولا تتلاشى في لون آخر. فكان أن ظهرت للعين بقيمة ضوئية فائقة أكانت ألواناً حارة أم ألواناً باردة. وهذا الصفاء اللوني التام الذي يبلغ حد الجلال صورة للإيمان الخالص من الشوائب الذي وصله العارفون وأهل الحقيقة بالحدس والإلهام.

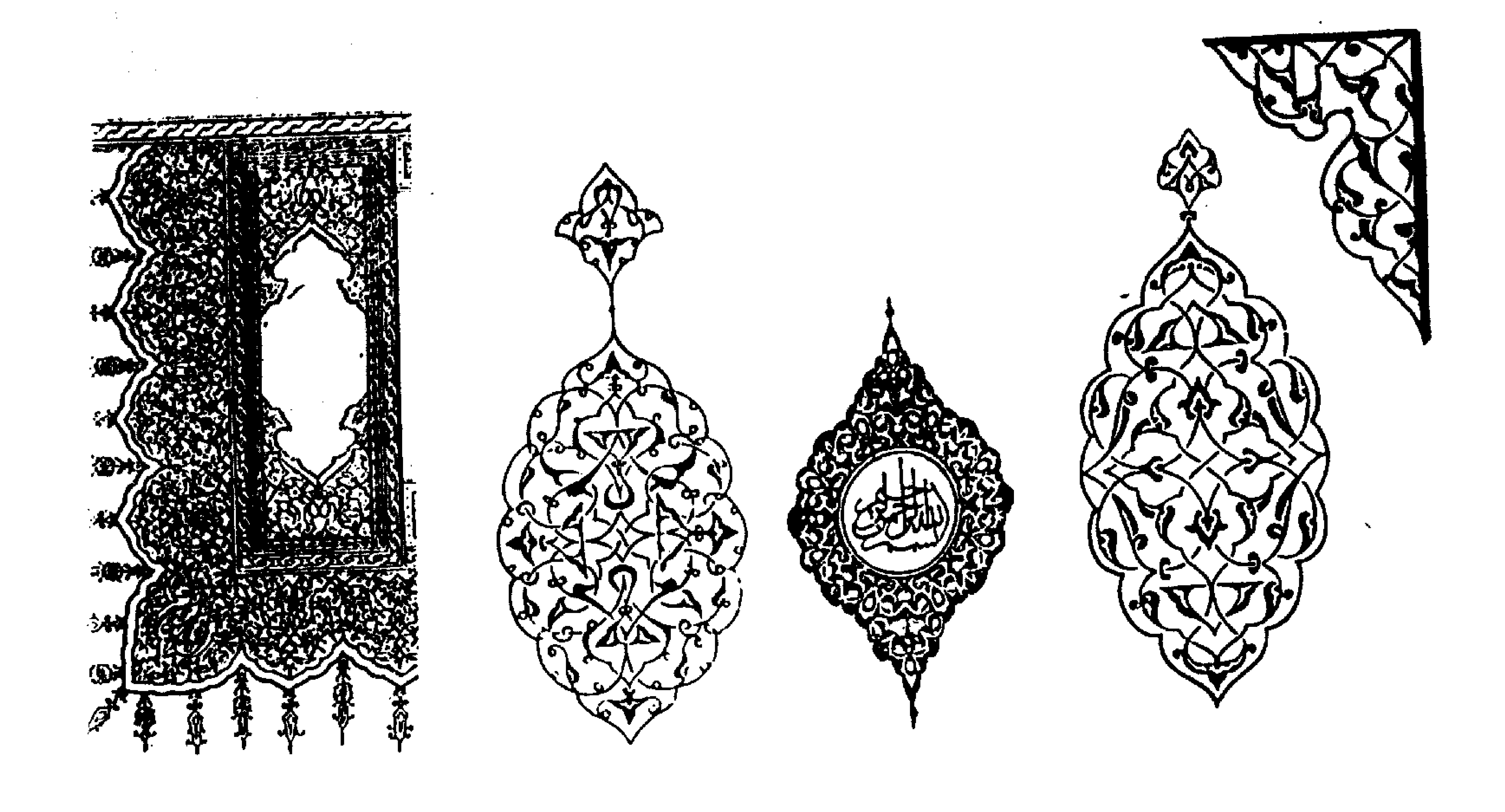




(ط، ي، ك، ل، م، ن، س، ع، ف) ـ مجموعة من زخارف عربية منوعة قديمة على هيئة أوسمة ونجوم ودوائر ذات مراكز متعددة، ومتناظرات ومتماثلات في أشكالها المختلفة تملأ مساحاتها توريقات نباتية وأشكال هندسية، وهي من أجمل الأمثلة الزخرفية التي خلفها الفنانون العرب في المباني والمخطوطات والمصاحف وغيرها من المنتجات الفنية في شتى الأقطار العربية.



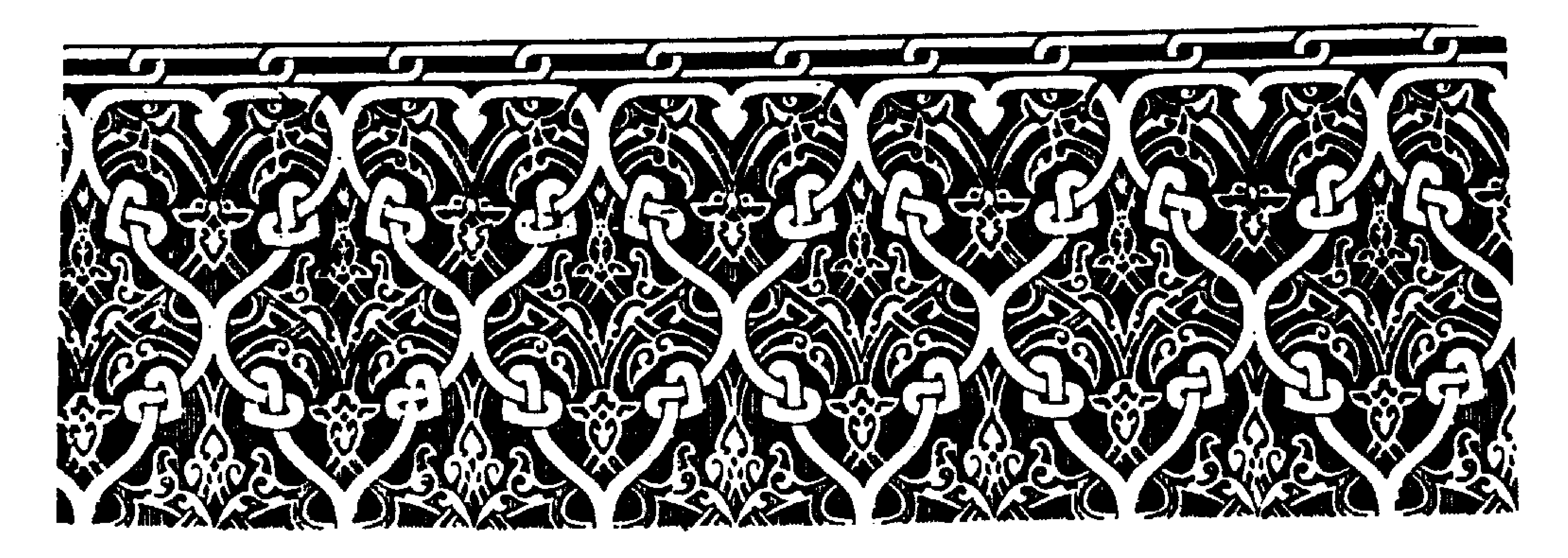
زخرفة عربية من وجهات مسجد شمس الدين صنقر في القاهرة وفيه قبة الشيخ حسن صدقة. يعود لسنة ٧١٥هـ وهي من الأمثلة الرائعة التي خلفها المزخرفون العرب في القاهرة في أوائل القرن الثامن الهجري.



نموذج زخرفة صرّة (جامة) وركن (كتاب شرح مسائل حنين ابن اسحق العبادي) أحد كبار الأطباء المتوفى سنة ٢٦٠هـ (من مكتبة مغنيساً برقم)

زخرفة على غرار صرّة (جامة) وفي وسطها نص بسملة.
شكل ١٦

نماذج زخارف أركان وجامات (صرّة) مصاحف وكتب مزينة برسوم من الرقش العربي فيها زخارف نباتية على النحو الذي نراه في سائر ميادين الفنون الإسلامية في القرن السابع أو الثامن الهجري.
زخرفة صرة (جامة) من كتاب مصلح الأبدان (من مكتبة أيا صوفيا برقم استانبول)
نموذج زخرفة حاشية الصفحة الأولى من مصحف كتبه الخطاط الحافظ عثمان المشهور. وهو مثال طيب لأسلوب زخارف مصاحف المدرسة التركية العثمانية باستانبول.

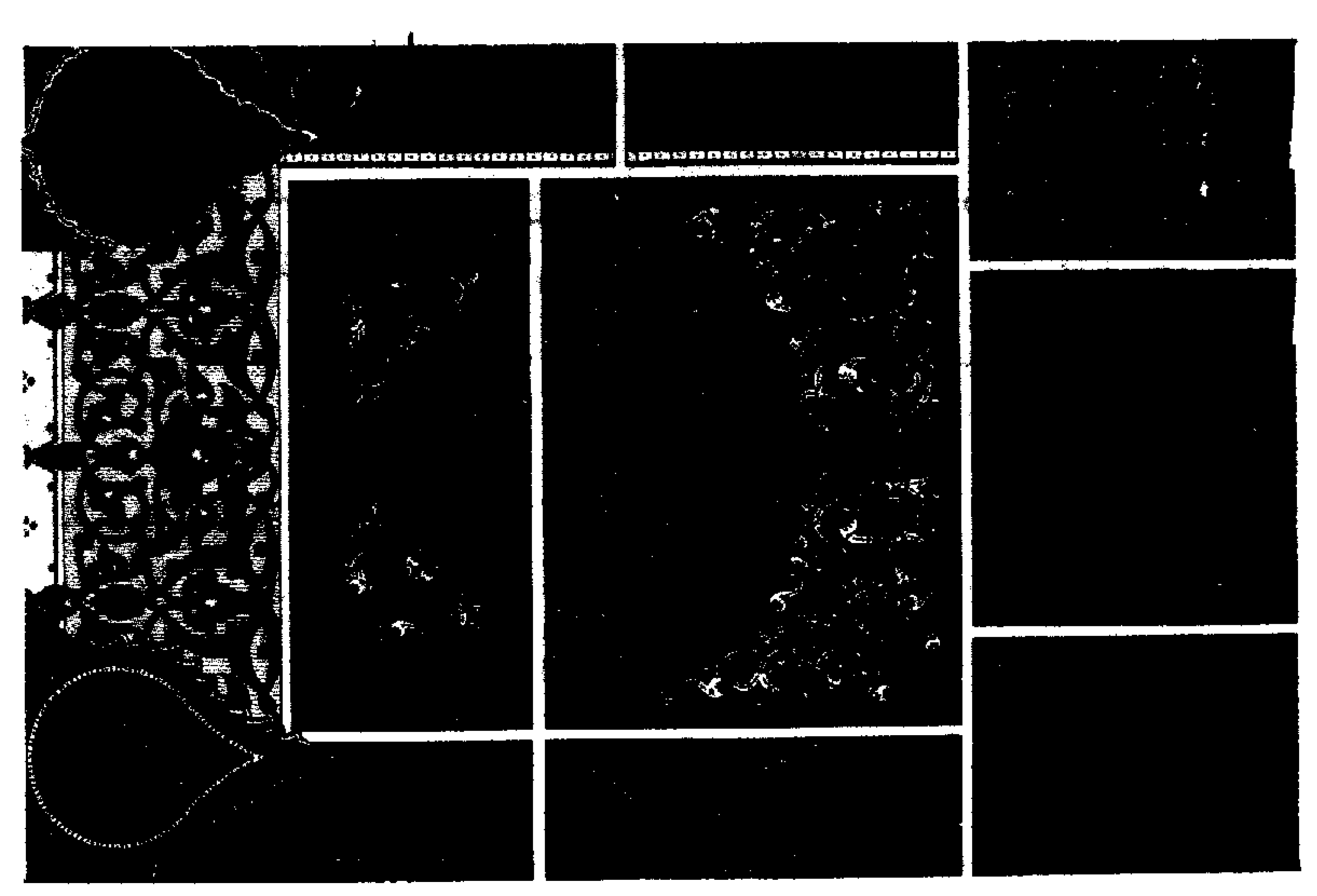


شكل ١٧

نموذج زخارف نباتية من مسجد الأمير سيف الدين صغرتمش المملوكي يعود لسنة ٧٥٧هـ من القاهرة.

زخارف من مسجد الأمير خاير بك أحد أمراء المماليك في عهد السلطان الغوري أول حاكم من قبل الدولة العثمانية في القاهرة سنة ٩٠٨هـ نرى فيها أسلوب التوشيح العربي. والتوشيح يقصد به التعريف عن مجموعة مكررة تملأ الفراغات من عنصرين زخرفيين، أو أكثر، فيهما الحركة تبايناً توقيعياً. وقد شرح هذا التعريف (كونيل) في مقال آرابسك، من دائرة المعارف الإسلامية.

نموذج زخارف عربية من مسجد الأمير بهاء الدين أصلم السلحدار في القاهرة يعود لسنة ٧٤٥هـ وهي التي ينصب فيها الخيال العربي الهندسي إلى تقسيم الكتلة وتجزئتها. وتحويلها إلى خطوط، ومنحنيات وأقواس تتكرر، وتتعاقب وتتبادل، وتمتد إلى ما لا نهاية، وهذا ما تطبعتت به زخارف المساجد والمباني الإسلامية بطابع الإسلام، عقيدة وديناً.



الفصل الخامس
الجمالية الصوفية الإسلامية
والتصوير العربي الإسلامي

ظهر التصوير في الإسلام مع العمارة في أول الأمر. وتركز بشكل خاص في الفسيفساء «Mosaics» وفي الرسوم الجدارية والأرضيات للصروح الأموية العديدة. وقد بنيت هذه الصروح ما بين ٦٨٥ و٧٥٠م. وكانت في معظمها قلاع ومساجد. ومع بداية القرن الثالث عشر برزت إلى الوجود الرسوم التشخيصية في المخطوطات العربية. ويمكن اعتبار الفترة الزمنية الأولى بين عام ١٢٣٥م. وعام ١٣٥٠م. العصر الذهبي للمنمنمات العربية، مع العلم، أن رسم المنمنمات أمتد إلى نهاية القرن الرابع عشر وأكثر، لكن الانتاج الفني فيه كان من الدرجة الثانية قياساً على الفترة الأولى. ومن المعتقد أن سبب أفول نجم هذه الرسوم يعود إلى أن المملكة الإسلامية، التي بقيت فيها اللغة العربية اللغة السائدة في ذلك الوقت، كانت مصر. وهناك اهتم حكامها، وكانوا من المماليك، بالعمارة فقط.

ولما كانت الرسوم الجدارية العائدة للعصور الإسلامية قد زالت بسبب الحرائق أو التآكل في الجدران الطينية المرسومة عليها. كما أن الفسيفسآت المستعملة في الرسوم الرمزية للقصور والصروح والمساجد الأموية كانت متأثرة إلى حد بعيد بالجمالية البيزنطية من دون أي تعديل، إذا استثنينا إهمال الفنانين لصور الأشخاص والحيوانات في هذه الأعمال. لذلك نرى أن دراسة جماليات فن المنمنمات الإسلامي يكفي، إلى حد كبير، للتعرف على الفلسفة الفنية التي انتجت التصوير الإسلامي بشخصيته المتميزة.

وقبل البدء بدراسة هذه المنمنمات دراسة جمالية نجد من الأنسب إلقاء الضوء على أهم ما وصل إلينا من آثارها وبقاياها في المخطوطات المحفوظة في أهم المتاحف العالمية.

المخطوطات الأولى:

قد تكون أقدم المخطوطات المصورة الباقية حتى اليوم هي كتاب علمي يبحث في علم الهيئة (الفلك). اسم الكتاب «كتاب صور الكواكب الثابتة» ومؤلفه، عبد الرحمن الصوفي (٩٠٣م/ ٢٩١هـ ــ ٩٨٦م/ ٣٧٤هـ)[١]. ونسخة المخطوط محفوظة في مكتبة بودليان ويعود تاريخها إلى ١٠٠٩م. أما رسّامها وخطاطها فهو ابن المؤلف ذاته. والكتاب عبارة عن ترجمة وتبني لبحوث وآراء يونانية في الفلك تعود لكتاب «المجسطي» لبطليموس.

إن حمل عبد الرحمن للقب «الصوفي» أمر له مغزاه، خصوصاً إذا علمنا أن علماء مسلمين كباراً كانوا من الصوفية أو على مسلك الصوفية، فالفارابي، الفيلسوف العربي الكبير، كان صوفي المسلك والزي. وذو النون المصري، المتصوف الغنوصي، كان مهتماً بالطب والكيمياء القديمة[٢]. على أية حال، فمن الواضح أن رسوم هذا الكتاب حملت السمات الأولى للجمالية الصوفية الإسلامية في الرسم. ومن أبرز مظاهرها: **أولاً** ــ تكييف الرسام للأشكال الإنسانية والحيوانية كي تتلاءم مع نظرة جغرافية صينية ــ عربية، وتلوين هذهالأشكال بصبغة لونية إسلامية. وقد رسمت هذه الأشكال الشخصية كي تمثل مجموعات من النجوم الثابتة حيث يشار فيها إلى النجوم بنقاط حمراء. **ثانياً** ــ تحمل شخصيات هذه الرسوم ملامح شرقية واضحة مع ميل إلى التسطيح. **ثالثاً** ــ الشخصيات ترتدي ثياباً كاملة خلافاً لما كان متبعاً لدى اليونان من التركيز على العري. **ورابعاً** ــ تجنب الرسام للتظليل والإنارة

---

(١) عبد الرحمن بن عمر بن محمد بن سهل الرازي المعروف بالصوفي. منجّم بغدادي وعالم فلكي من الري في بلاد فارس. كان يعتمد كثيراً على اكتشافات بطليموس وهيبارخوس. وقد ألّف هذا الكتاب لعضد الدولة البويهي. ويعد هذا المصّنف من بواكير الكتب المصورة التي بقيت حتى يومنا هذا.

(٢) راجع: سيزكن (فؤاد)، **تاريخ التراث العربي**، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٤٤٥.

الساطعة كي لا تعطى الرسوم انطباعاً مجسّماً الأمر الذي سيتشدد عليه كثيراً فيما بعد.

لقد فتحت كتب الفلك العلمية المصورة لدى العرب الباب واسعاً أمام تزيين الكتب الأخرى المترجمة عن اليونانية بالرسوم والصور. ثم توسعت الدائرة فشملت، فيما بعد، الكتب الأدبية الشعبية. ومن بين الكتب العلمية ترجمات عديدة لكتاب «الترياق» المنسوب إلى جالينوس. وكانت رسوم هذه الكتب ذات طبيعة وثائقية في أول الأمر. ولم يكن المقصود منها أن تخدم غرضاً فنياً. وكانت الجمالية المتبعة تحمل في طياتها تقنيات وأساليب يمكن إرجاعها إلى الفن البيزنطي مع بعض التعديل الذي تدرّج شيئاً فشيئاً حتى أصبح شخصية مستقلة مختلفة.

وتطالعنا نسخة مبكرة من «كتاب البيطرة» لأحمد بن حسين بن الأحنف يعود عهدها إلى عام ١٢١٠م. (محفوظة في متحف سراي طاب قبو في اسطنبول) وفيها نجد التقدم المطّرد نحو جمالية إسلامية متميزة. فالألبسة المرتداة من قبل الخليفة فيها هي ألبسة عربية، وملامح الوجوه تركية، وأشكال الخيول عربية مطهمة. وأبرز ما فيها انعدام القولبة والتجسيم لأشكالها الحية وظهور صورها بتسطيح كامل ينعدم فيها البعد الثالث الذي ينتج عن احترام قواعد المنظور الكلاسيكي.

ثم أخذت المخطوطات العلمية والمخطوطات الأدبية تتزين برداء الرسم والتصوير. وأخذت المنمنمات فيها باكتساب الجمالية الإسلامية العامة. وكانت البداية مع كتب علم الحيوان المستوحى من أعمال أرسطو ككتاب «الحيوان» للجاحظ، وكتاب «منافع الحيوان» لابن بختيشوع، وكتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني. وكانت المنمنمات في هذه الكتب مرسومة لأسباب فنية أما موضوعها العلمي فكان حجة لرسمها فقط.

ومع حلول عام ١٢٣٠م. بدأ التطور الحقيقي نحو جمالية إسلامية خالصة. وظهرت إلى الوجود مئات النسخ المصورة «لمقامات» الحريري ولكتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع. وقد بدت الشخصية الفنية لرسوم هذه

الكتب في أوج تألقها وتفردها. ومنذ ذلك الوقت أخذت المنمنمات بالجمالية الجديدة إن في الكتب العلمية أم في الكتب الأدبية. ولا سيما في الصور التي احتوت على رسوم إنسانية. فوجدنا، على سبيل المثال، في إحدى مصنفات ابن بختيشوع عن الحيوانات، الذي يعود إلى الربع الثاني للقرن الثالث عشر، إن رسّامها يأخذ بطريقة الفنان العربي العظيم ــ الواسطي ــ في جعل الأشكال النسيجية المرسومة تنطبق على أسلوب تزيني رائع كما في رسوم كتاب الحريري. ونبع من هذه الجمالية الفريدة أيضاً منمنمات استثنائية وجدناها في كتاب أدبي فلسفي يبحث في النوادر الأخلاقية كتبه المبشّر في سوريا في النصف الأول من القرن الثالث عشر(١). ومثال آخر وجدناه على غلاف نسخة من رسائل إخوان الصفا وخلّان الوفا. وكل ذلك يدل على قيام جمالية إسلامية مستقلة ذات فلسفة متميزة وفريدة منذ ذلك الوقت. فماذا كانت علاقة هذه الجمالية بروح التصوف؟

التسطيح FLATNESS:

من المتعارف عليه بين الدارسين لجمالية المنمنمات العربية الإسلامية، إن الرسوم الإنسانية لهذه المنمنمات تتميز بظاهرة خاصة هي التسطيح. والناظر إلى صور الوجوه في المنمنمات يجد أن هذه الصور تفتقر للتظليل وللقولبة الناتجة عن تباين النور والعتمة. كما إن ألوانها صافية ورائقة وثابتة تتمتع بكل الخصائص اللونية الموجودة في الرقش. وكل هذه المازايا تعطي المشاهد انطباعاً بانعدام البعد الثالث في هذه الصور وانحصار الشكل المرسوم ضمن منظور محدود بالطول والعرض من دون العمق. ومن هذه النظرة العامة لفن الرسم الإسلامي. استنتج النقاد الأوروبيون في القرن السابع عشر وما بعده أن الرسم الإسلامي هو زخرفة فقط ولا يمكن نسبته بحق إلى الرسم والتصوير(٢).

---

(١) هو كتاب «مختار الحكم ومحاسن الكلم». لأبي الوفا مبشر ابن فاتك الأمير. محمود الدولة الآمري. من أعيان أمراء مصر. كان عالماً أديباً طبيباً أصله من دمشق. توطن مصر إلى أن مات بها سنة ٤٨٠هـ. راجع: هدية العارفين، ج ٦، دار الفكر، ص ٤.

(٢) راجـع: CHARDIN J. Voyages En Perse Et Autres LIEUX De L'orient, Amesterdam,=

ولا شك أن الصور الشخصية في المنمنمات كانت صوراً تزيينية، رسمت فيها ملامح الأشخاص بواسطة خطوط الريشة، مع تجنب رسم هذه الملامح من خلال التظليل والإنارة إلا في بعض الاستثناءآت القليلة[١]. وهذا الاستعمال البارز للخطوط في تكوين الملامح والأشكال أعطى هذه الرسوم قيمة طوبوغرافية كما في رسامة المسطحات Planimetry. وهكذا فالملامح ترسم وفقاً لنسبتها بعضها مع بعض من دون النظر إلى ظاهرة الحجم في تكوين هذه الملامح. لكن من المبالغ فيه القول بأن هذه الصور هي غاية في التسطيح. صحيح أن المنظور الكلاسيكي لنسبة الأحجام والأشكال، وقاعدة الظل والنور، غيّباً إلى حد بعيد في هذه الرسوم. لكن انسيابية الخطوط المكّونة للأشكال وتناسبها الدقيق لحد الإسراف أعطيا صوراً كثيرة منها الانطباع بالعمق[٢]. وكما أن ثنايا الألبسة المرتداة من قبل الأشخاص والمعبر عنها بالخطوط الغامقة المضافة إلى ألوان هذه الألبسة خلقت إحساساً حيّاً بوجود الحجم. وكل ذلك يتجاوز حدود التسطيح. ثم إن الرسوم المأخوذة في الأبنية، والتي لا تحترم قواعد المنظور الهندسي تماماً، لا تخلو من التجسيم وإن كان منظورها يذكر بمنظور الرسم التكعيبي الذي ساد في مطلع القرن العشرين. فمنمنمة «يوسف وزليخا» لبهزاد[٣]. آية ساطعة لهذا المنظور التجسيمي الخاص ولا يمكن إنكار الثقل الحجمي لهذه الرسوم والحس بوجود البعد الثالث.

لم تكن الرسوم الإسلامية إذاً رسوماً مسطّحة تماماً، وإن كان النظر السريع إليها قد يعطي مثل هذا الانطباع، بل كانت رسوم تصاميم ونماذج، رسوم تعبر عن الفكرة لا عن المحاكاة. وبهذه الطريقة تضمن لنفسها البقاء

= 1811V, Chapter XVI (Edition L. Langle's).

(١) راجع الشكل رقم ــ ١٩ ــ الملحق بهذا البحث.

(٢) راجع الشكل رقم ــ ٢٠ ــ الملحق بهذا البحث. والشكل رقم ــ ٢١ ــ الملحق بهذا البحث.

(٣) محفوظة في المكتبة الوطنية المصرية بالقاهرة، أدب فارسي ٩٠٨ رقم ٢٢. انظر الشكل رقم ــ ٢٢ ــ.

في إطار احترام التشريع الإسلامي. فهل لهذه الصفة علاقة ما بروح التصوف الإسلامية؟

لقد أجمع الدارسون لفن رسم الشخصيات في الإسلام أن الفنان المسلم كان يجتنب المحاكاة أو إظهار الرسوم وكأنها إعادة خلق لمخلوقات الله. ومن هذا المنطلق تكون الرسوم الإسلامية هذه هي رسوم ذوقية اكتسبت مقاييسها بالحدس لا بالتقليد. ولما كان الفكر الإسلامي الصوفي معنيّ بجمال الروح أكثر من عنايته بجمال الجسد، ولما كانت الجمالية الأخلاقية أعلى شأناً من جمالية المظهر في هذا الفكر. فقد انبثق الانسجام بين الصورة الأدبية والصورة المرسومة من خلال التأكيد على «جمالية روحية» أفقدت بالتالي ضرورة السعي إلى تقديم صورة واقعية للجسم والوجه الإنسانيين. واستبدلت الشكل الحقيقي بشكل «ذوقي» يجسد صفاء روحياً خالصاً لا يمكن إغفاله في هذه الرسوم الناضجة بالبراءة والتبسيط. لقد كانت الشخصية الاصطلاحية في فن المنمنمات الإسلامية إحدى الأساليب الرئيسية في خلق الصور، وكان على المشاهد أن يلم بفكرة العمل الفني من خلال روحيته وليس من خلال معناه[١]. لذلك لا يمكن فصل رسوم المنمنمات عن الأدب الإسلامي لأنها تجسيد له. ولا يمكن إغفال العنصر الصوفي في الأدب الإسلامي خصوصاً في الشعر الديني، والغزل، والخمريات، والشعر الرمزي[٢] وما إليها.

الحركة:

ومن الملفت للنظر أن رسوم الشخصيات في المنمنمات ليست رسوماً جامدة أو متيبسة بل هي صور تضّج بالحياة والحركة. ويلاحظ بوضوح تركيز نظر الأشخاص على الموضوع الأساسي بالإضافة إلى حركات الأيدي

---

(١) راجع: E. A. Poliakova, Z.I Rakhimova, L'ART LA MINIATURE ET LA LITTERATURE DE L'ORIENT TACHKENT, 1987.

(٢) راجع: فروخ (عمر)، التصوف في الإسلام، دار الكتار العربي، بيروت، ١٩٨١، ص ٩٦ وما بعدها.

الطبيعية المدروسة التي تشير إلى مغزى اللوحة[1]، وطبيعة الحدث الدائر. ولا يخفى على الناظر إلى حركات قوائم الخيول في رسوم الفرسان والمحاربين مع ملاحظة الدلالة الجلية للدراسات التشريحية الكاملة والمتقنة لأشكال الخيول وسرعاتها المختلفة بين سير الهوينا والخبب والغارة. وفي الرسوم المكتظة بالناس نجد توزيعاً طبيعياً لأدوار كل واحد منهم[2] ويصعب أن نرى شخصية مقحمة دون داع بين هؤلاء. بل أن الحلقات المنفردة في مختلف مساحات اللوحة تجتمع ضمن وحدة عضوية، لا يمكن إنكارها، بالرغم من عدم احترام المقاييس البعدية للمنظور كما هو متبع في الرسوم الكلاسيكية الغربية. إن تجوال عين المشاهد في مختلف زوايا اللوحة واصطدامها بمختلف الهيئات والأعمال التي تمثلها صور الأشخاص تزيد من الإحساس بوجود الحركة العفوية في هذه الروائع وتجعلها نابضة بالحياة والمعنى. وبين أيدينا منمنمة حربية تصوّر سقوط سجستان[3]. تصل فيها الحركة إلى درجة عالية جداً من السرعة والحيوية والعنف. ولم يكتف الرسام فيها بإبراز حركات الخيول والفرسان في أقصى درجاتها بل جعل الحيوانات والطبيعة المرسومة تشارك في عنف الحركة. فالأسد يقفز مستفرساً، والشجرة تتمايل غصونها بشدة من عصف الريح بينما تتيبس الحمامة في هذه الشجرة خائفة مرتعدة. كما تتسارع الغيوم الحلزونية في السماء وكأن الطبيعة بدورها جزء من هذا العمل الحربي المجنون.

في الواقع أن الحركة والإيماءة الناتجين من الأيدي ولحظ العيون في معظم المنمنمات تعطي المشاهد انطباعاً صادقاً بالحياة والحركة، الأمر الذي يقلّص إلى حد كبير من الأحساس بتسطيح هذه الصور. لأن من شأن التسطيح زيادة الجمود والتصلّب في الصور بينما من شأن الحركة زيادة الحيوية وبالتالي الإحساس بوجود البعد الثالث المفقود. من هذا المنطلق تكون الحركة نقيضاً للتسطيح في الصورة المرسومة. وتكون جمالية الحركة

---

(١) راجع الشكل رقم ـ ٢٣ ـ و ـ ٢٤ ـ في الملحق بهذا البحث.

(٢) راجع الشكل رقم ـ ٢٣ ـ و ـ ٢٤ ـ في الملحق بهذا البحث.

(٣) راجع الشكل رقم ـ ٢٥ ـ الملحق بهذا البحث.

هي الوسيلة التي لجأ إليها الفنان المسلم لإبراز الفكرة وإعطاء الصورة قيمة بعدية ثالثة دون اللجوء إلى المنظور الكلاسيكي وتباين النور والظلمة.

وأخيراً هل للحركة معنى صوفي؟ والجواب هو نعم فالحركة في المصطلح الصوفي هي: «السلوك في سبيل الله تعالى» كما ورد في لطائف اللغات[1]. والرسام المسلم في اعتماده لجمالية الحركة وإهماله لجمالية المحاكاة كان يسلك سلوكاً صوفياً في منحاه الفني يبعده عن المسؤولية العظمى التي يقع فيها من يتحدى الخالق في خلقه. ويجعله أميناً لمبادئه الدينية التي استمدها من روح الإسلام وتشريعاته ونظرته الشاملة للوجود.

القـدر واللطـف:

ومن بين الأحكام التي تطلق على رسوم المنمنمات القول بأنها تخلو من التعبير عن الوجدان الغنائي العظيم، والتراجيديا، والحدث الملحمي[2]. وحتى الرمزية الصوفية التي لها أربابها الكبار في دنيا العروبة تلاحظ بصعوبة في بعض الرسوم حيث نجد حاشية الأمير تتحلق حوله وهو يمسك الكأس. ولا يعني الرسام بهذه الكأس معاقرة الخمرة وإنما التلميح بشكل غير مباشر إلى الصوفية التي تحظى بقبول السيد[3].

صحيح أن معظم رسوم الحريري تنتمي إلى جمالية الحياة اليومية العادية، وبالتالي لا تحتوي على قيمة مأسوية ولا على عامل القدر الذي يتوج عادة اللحظة التراجيدية. لكن هذه الجمالية ليست كل ما قدمه لنا رسم المنمنمات الإسلامية. فنحن نجد أن رسوماً كثيرة في هذه المنمنمات تختار كمادة موضوع لها شخصية ملحمية. وعلى سبيل المثال فإن رسم بطل الفردوسي يرسم لابساً قفطاناً من جلد النمر ومعتمراً خوذة مصنوعة من رأس النمر[4]. وفي اللوحة التي تصّور عملية قتله للتنين، بعد أن ترجل عن ظهر

---

(١) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، جـ٢، ص ٩١.

(٢) راجع: Papadopoulo, Islam & Muslim Art, p 95.

(٣) راجع الشكل رقم ــ ٢٦ ــ الملحق بهذا البحث.

(٤) راجع الشكل رقم ــ ٢٧ ــ الملحق بهذا البحث.

جواده، تثبيت لا يقبل النقض للحظة الملحميّة. فالأرض في خلفية اللوحة تبدو وكأنها تتمة للهب المقذوف من أشداق التنين، وتبدو التربة وكأنها بركان ثائر يقذف بحممه عالياً أما الجواد فهو منهمك بمساعدة فارسه في قتل التنين. وبالرغم من الجو العاصف والمتوتر في اللوحة. فإن قسمات وجه رستم تبدو هادئة وصافية لا تتفق مع جو الخطر المحدق به.

أما التراجيديا ـــ المأساة ـــ فنجد ملامحها جلية في الرسوم التي تتناول قصة «مجنون ليلى» ومنها على سبيل المثال لوحة «اللقاء بين ليلى والمجنون»[1]. فبعد فراق طويل يلتقيان فينفعلان لدرجة أنهما يقعا في الأغماء. وهذا المشهد يبرز قوة الحب المتفجرة بينهما، تلك الحالة التي جذبت اهتمام الرسامين المسلمين. وكان هنالك مثل أعلى لصورة المجنون في المنمنمات الشيرازية تبرزه عاري الرأس مع لحية سوداء كثّة، أما مدرسة الحيرة فكانت تبرزه على شكل ـــ مراهق ـــ[2]. وقد ركز الرسام في موضوع اللقاء على هزال المجنون وبروز عظامه وأعطى اللوحة جواً حزيناً باستعماله ألواناً داكنة على أرضية رمادية فاتحة. أما في اللوحة الثانية فقد استطاع الرسام بكل وضوح أن يبرز الروح الممزقة للمجنون الباكي على ضريح ليلى مع تعابير اليأس والقنوط.

لقد رمزت صور ليلى والمجنون إلى فكرة البحث عن الألوهة في قلبيهما بالذات. وهذه الفكرة المركزية في عقائد الصوفية والتيار الصوفي الإسلامي. وهنالك تصرفات يكتبها نظامي عن المجنون أسوة بغيره من الشعراء تحتل مكانها في عالم الصوفية. فليس من قبيل الصدفة أن نرى الكثيرين من رسامي المنمنمات يتمثلون المجنون بلباس الصوفية التقليدي ـــ الخرقة ـــ.

لقد كانت فكرة القدر عند المسلمين مرتبطة إلى حد بعيد مع فكرة اللطف فالصوفيون يقولون: «اللهم لا أسألك رد القضاء بل اللطف به»

---

(١) راجع الشكل رقم ـــ ٢٨ ـــ الملحق بهذا البحث.
(٢) راجع الشكل رقم ـــ ٢٩ ـــ الملحق بهذا البحث.

والقضاء يشير إلى القدر لأن القضاء كائن لا ينمحي. وما على السالك إلا الصبر والرضى بالقضاء عندئذٍ يصبح جاهزاً لاستقبال الألطاف الآلهية. والقدر عند المسلمين ليس قدراً أعمى. فقد قال الله تعالى في كتابه العزيز: ﴿وكان أمر الله قدراً مقدوراً﴾[١]. ﴿إنا كل شيء خلقناه بقدر﴾[٢]. لذلك فوراء كل قدر حكمة وإن خفت على قلب اللبيب. والصبر الجميل على قضاء الله وقدره يرقى بالصابر إلى عالم اللطف.

نستنتج مما تقدم أن الرسام العربي والمسلم انتبه إلى عامل القدر فرسمه لكنّه لطّف من تأثيره متجانساً مع حكمة الصوفيين الذين اعتبروا البلاء نعمة والصبر عليه فضيلة فكانت اللحظة المأساوية في الرسوم مليّنة كي يبقى الأمل والرجاء.

الانسجام بين النص الأدبي والصورة الرامزة:

كان الانسجام بين الصورة الأدبية والصورة الفنية مشروطاً بالأفكار الجمالية والأخلاقية المشتركة بين الشاعر والرسام. لقد كان الشاعر والرسام رمزاً للثقافة والمعرفة في ذلك المجتمع. كما أن ملامح المجتمع العربي الإسلامي انبثقت من عوامل متعددة ومتداخلة حيث الأفكار الدينية تحتل مقام الصدارة إضافة إلى الأخلاق. ففي الشرق كانت الجماليات لا تنفصل عن الأخلاقيات. لذلك كان الاعتبار الأساسي أن الإنسان لا يكون جميلاً ما لا يتمتع بالفضيلة. أما بالنسبة للمفكرين المتطورين فكان الجمال نابعاً من «جمالية الروح»، ومن الانسجام بين الروح والجسد، حيث تعطى الروح الأهمية الأولى. من هذا المنطلق لا يكون للجسد أي أهمية خاصة فهو مادة فانية. وينتج عن كل ذلك غياب التمثيل الواقعي للجسد الإنساني في الفن العربي الإسلامي ويصبح الرسم لهذا الكيان مجرد ميزة اصطلاحية.

وكانت حال الصورة الإنسانية في فن المنمنمات كالحال في الصورة الأدبية مستنبطة من فكرة تركيبية ذات خصائص ثلاث: الطابع الصطلاحي

---

(١) سورة الأحزاب، آية ٣٨.

(٢) سورة القمر، آية ٤٩.

والقاعدة الوسمية، والتفاصيل الواقعية. فالرسام كما الشاعر لا يقدم لنا العالم كما يراه بل كما يجب أن يكون عليه وفاقاً للأفكار السائدة في عصره. لذلك كان عليهما فتح الباب للمثل الخالدة أن في الرسم أو في الأدب. لقد أدت هذه الاعتبارات بالرسام إلى ترك العالم المادي الذي يعيش فيه فلم يعد يحاول أن ينقل أبعاد المكان بدقة، فأهمل قواعد الحجم والمنظور وكذلك قواعد التشريح والنسب في الجسم الإنساني والتعبير عن العواطف. لقد انحصر همّه في وضع التصاميم الجمالية للعمل أو المثل، مراهناً على أن المتلقي المدرّب يستطيع التفكير بنفس الطريقة التي يفكّر فيها الشاعر أو الرسّام.

الطابع الاصطلاحي ومثالية التقديم:

تبّنت الوسائل الرئيسية لخلق الصورة بطابعها الاصطلاحي في فن المنمنمات عملية الاتكال على فهم المتلقي وأدركه للرائعة الفنية بروحها لا بشكلها. وكان يكفي للرسام أن يصور شجرتين أو ثلاث كي يدرك المتلقي أن إحداث موضوع الصورة تجري في أحضان الطبيعة. وكان يكفي للرسام أن يصور وقتاً لا فردياً بين فارسين كي يفهم المتلقي منها أن المعركة تدور بين جيشين. وكان التأليف اصطلاحياً أيضاً فهو يتطور من الأسفل إلى الأعلى وهي الطريقة التي يفهم فيها المتلقي المكان والمساحة في اللوحة[1].

لقد قدمت المنمنمات تصوراً مثالياً للشخصيات التي قامت برسمها فكانت صور النساء والرجال من طبيعة جمالية خالصة، فالوجوه بيضاوية، والعيون مذبوحة لوزية، علماً أن العينان هما ركيزتا الوجه، وأديم البشرة صاف ورائق. وقد يضيف الرسام إلى الوجه إشارات تدل على العمر. وكان يغير في الحركات والإيماءات كي يبلغ بوجه من الوجوه إلى التعبير العميق ويخلق في الصورة انطباعاً يجعلها وكأنها متكلمة أو «ناطقة». وهذه الميزة تعطي العمل الفني خاصية الحركة كما ذكرنا آنفاً.

---

(١) راجع: 'ART LA MINIATURE ET LA LITTERATURE DE L'ORIENT P 77.

وخضعت الصورة بدورها لتأثير الصوفية بشكل عام وإن كان ذلك بدرجة أقل من الذي شاهدناه في فني الخط والرقش. ومن أهم الأعمدة الصوفية التي حملها رسم المنمنمات هو الاعتقاد بأن الواقع المعيوش سراب والله وحده هو الحقيقة بإطلاق. أما عالمنا هذا فهو مجرد حجاب يخفي وراءه الخالق العظيم، مبدع كل شيء، وفاطر كل شيء. وهذا الموقف انتقل من الآداب إلى الرسم وخلّف موقفاً خاصاً من هوية الفرد. فكانت النفس أو الروح القدسية هي الجديرة بالعناية والاهتمام أما الجسد وباقي المظاهر المادية فلا قيمة لها. لذلك طغت الأشكال الرمزية على الأشكال الواقعية التي تبرز التفاصيل، أعطيت التفاصيل معان رمزية وجدانية تتبع مبدأ «مشكالياً» Kaleidoscopic حيث العناصر الرئيسية ثابتة ولكنها تكون رسوماً جديدة تسمح للرسام بخلق فردية اصطلاحية لكل شخصية.

الرمزية الصوفية:

بالرمزية الصوفية نصل إلى نهاية المطاف في الكلام على الرسم الإسلامي. لقد بدا جليّاً أن الفرس استفادوا في رسومهم إلى أبعد الحدود من رموز الشعر الصوفي. وهذه الاستفادة تناولت بشكل خاص كل ما يتعلق بالحب والمحب والحبيب. والملفت للنظر تركيزهم على الخمرة والسكر. وهذا الأمر يقود بدوره إلى نوع من الغموض الجمالي. فقد شكك الكثيرون بإخلاص الشعراء الصوفيين للشريعة والقوانين الدينية. إذ أن معظمهم يدعوا إلى اللذة والفرح وعمر الخيام أحد أساطين هذه الدعوة. ولم تفت هذه الواقعة بعض المستشرقين الباحثين في صوفية المسلمين. فلاحظ نيكلسون مثلاً أن النابلسي في وصفياته الشبقة عندما يتناول الذكر والأنثى على حد سواء، أو يتناول مناظر الطبيعة والحياة كالحدائق والزهور والأنهار والطيور، فهو ينسب هذه المظاهر إلى الحقيقة الآلهية باعتبار هذه العناصر مجلى للألوهة الخالدة صارفاً النظر عن هذه العناصر بعينها. فالحقيقة المطلقة ــ الله ــ هي المحجوب الحقيقي الذي يتوجه إليه الشاعر والرسام عبر تجليّه في الأسماء والصفات[1].

(١) راجع: R. A. Nicholson, Studies In Islamic Mysticism (Cammbridge, 1921) pp. 168-174.

إذاً هنالك تكافؤ بين رسوم الصبايا والشبان والمقاربة الصوفية، وهذا التكافؤ يحيط بمجمل فن المنمنمات عند المسلمين. وفي الوقت الذي نرى فيه الفنان العربي لا يكترث بجمال التفاصيل في رسومه، نجد الفنان الفارسي يسعى جاهداً لإظهار الشباب من الجنسين بأجمل ما يمكن. ولعل الاستنتاج المنطقي لهذه الظاهرة هي الاعتقاد بأن كل شيء جميل، أو حبيب هو الشاهد على الجمال الأول، لقد لمح الشيباني إلى هذا الاعتقاد بالقول:

«جمالك في كل الحقائق سافر   وليس له إلا جلالك ساتر»[1]

وقال التهاوني:

«والجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى مشاهدة في ذاته أولاً مشاهدة علمية، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية، فخلق العالم كمرآة شاهد فيه عيه جماله عيناً»[2].

وبما أن الإنسان هو أجمل خلق الله، فإن جماله يحمل الإشارة إلى خالقه أكثر من أي حقيقة أخرى في الوجود.

وهكذا يجد الصوفي عزاءه في تأمل الموجودات التي يحتجب وراءها الجمال الآلهي الخالد. ومن هذه الملامح والتصاميم المرسومة، وبفضل نضارتها اللونية، وتعدد علاقاتها وتألق عالمها المُصوَّر، الذي يرسم وجوه رجالها ونسائها، والطابع الرياضي الذي يصلها بعضها ببعض، تصبح الرسوم الإسلامية الشاهد الحي للجمال الجوهري لله. وهكذا يبرهن الرسام المسلم أن الله موجود لأن الجمال موجود. ويجسد الجمال المطلق بروحه لا بالشكل الذي تظهر فيه الموجودات.

---

(١) أبي خزام (أنور)، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، ص ٦٨.
(٢) المرجع عينه، الصفحة عينها.



الراعي



شكل رقم ٢٠



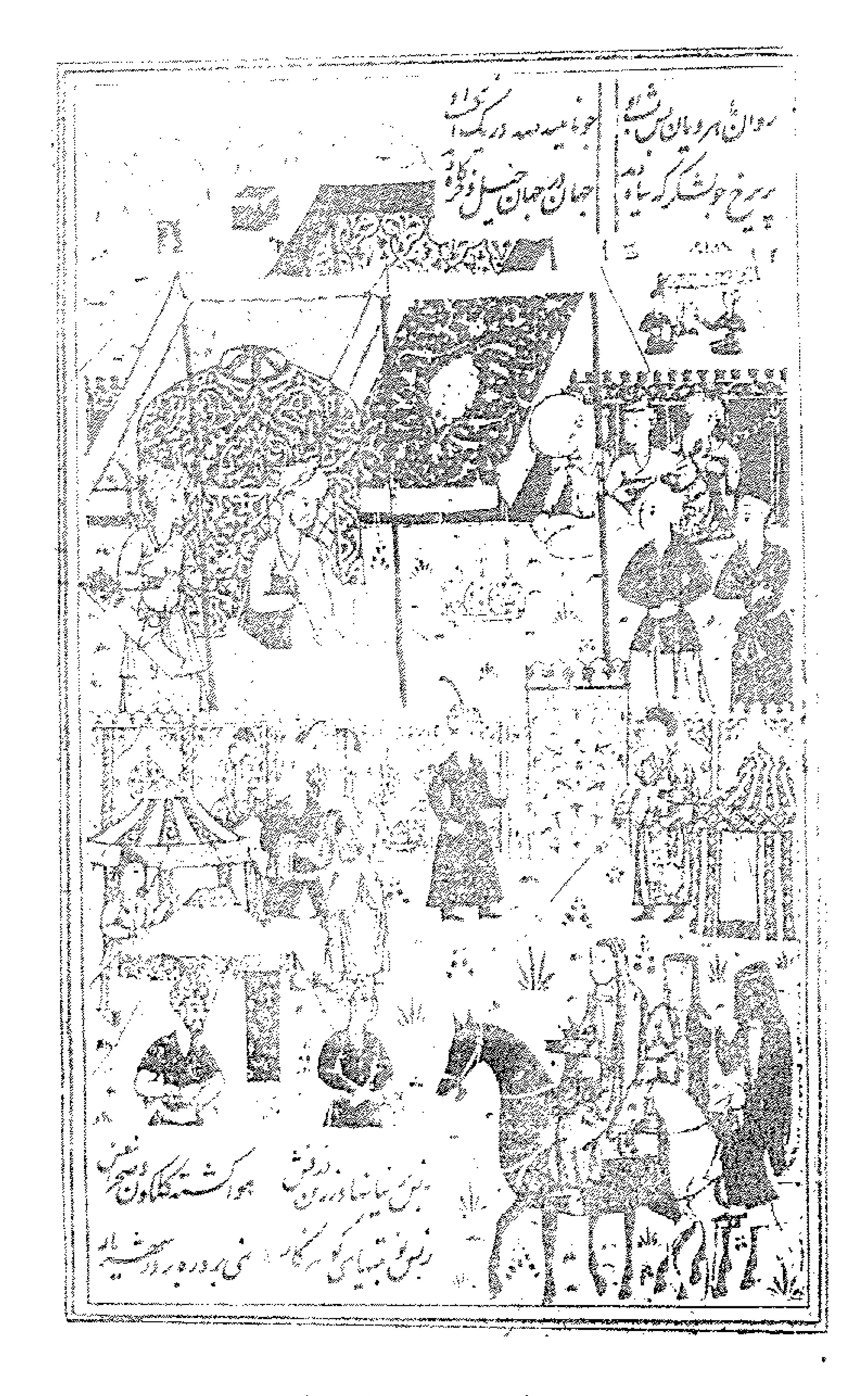
شكل رقم ٢١



شكل رقم ٢٢



شكل رقم ٢٤



وصول شيرين عند خسرو


وانسک جنگ کرده متوجه شدند حضرت صاحب قران دو هزار سوار مکمل را
در کمین باز داشت و محمد سلطانشاه را فرمود که با سپاهی اندک پیش رود و با دشمنان
جنگ در انداخته و خویشتن را گریزان ساخته بطرف دست راست روان شود

مو چون بر حسب فرموده کار بسته شد و مخالفان چیره گشته دلیرانه از عقب ایشان
درآمدند و بکمین گاه رسیدند آن دو هزار مرد مکمل بر ایشان تاختند و جنگ
عظیم واقع شد مخالفان پیاده بودند و بزخم خنجر اسب بسیار مجروح ساختند

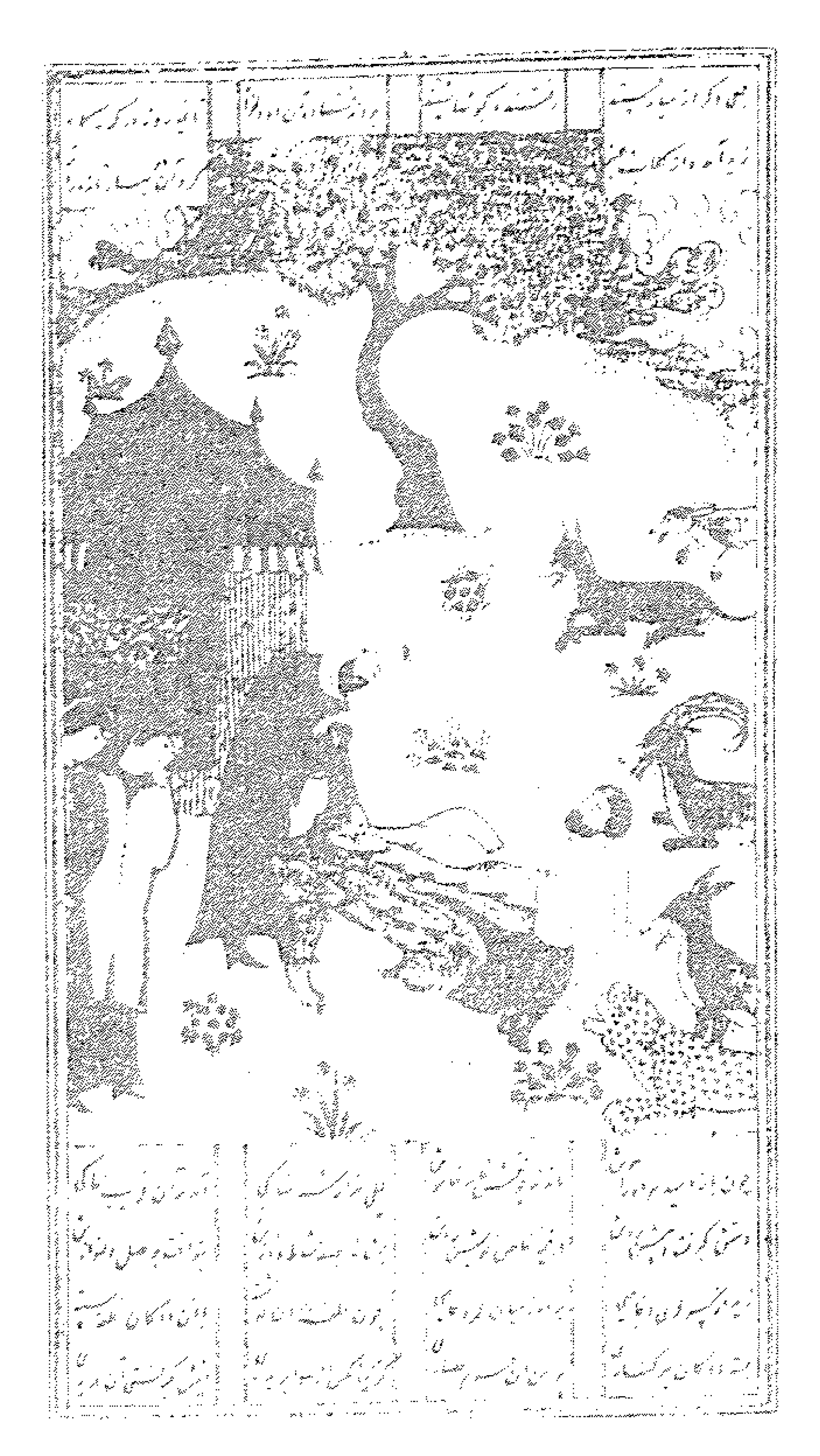
فتح سیستان



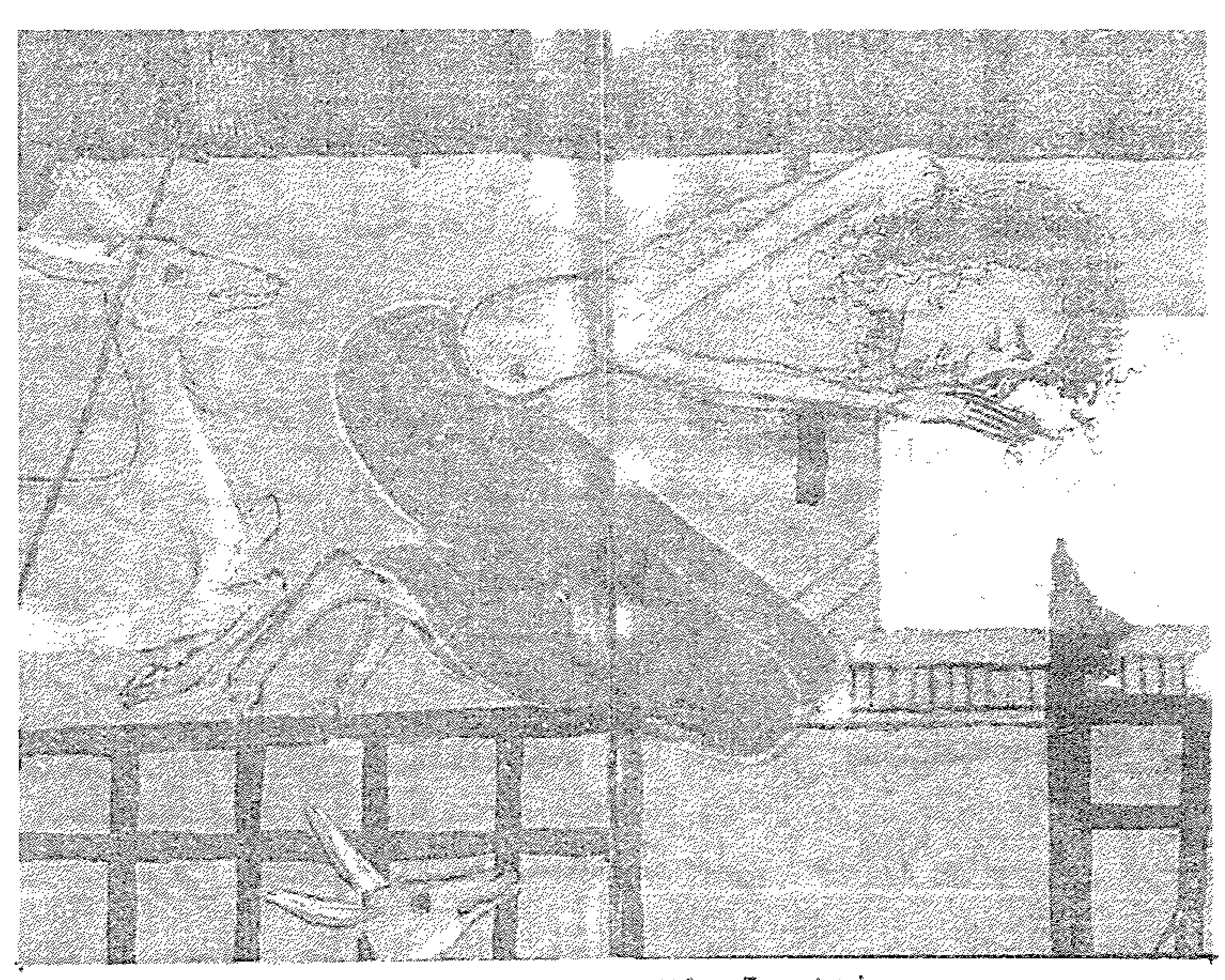
شكل رقم ٢٦



شکل رقم ۲۷



لقاء ليلى والمجنون



شكل رقم ٢٩

المجنون على قبر ليلى

الفصل السادس
خصائص النحت والحفر
في الفن العربي الإسلامي

إذا كانت رسوم المنمنمات والخطوط والرقش في الفن العربي الإسلامي قد جسّدت في معظم الحالات روحاً صوفية سمحت لها بالنشوء والتطوّر من دون مخالفة التشريعات والقوانين الدينية المتعلقة بهذه الناحية فإن الحالة مع النحت والحفر كانت أقل تقيداً منها. لقد ساد الاعتقاد بأن المنحوتات ولا سيما الإنسانية منها هي عودة إلى الأصنام والتفكير الجاهلي من هذا المنطلق يصعب علينا أن نتلمس الملامح الصوفية لهذه الأعمال القليلة التي تناولت النحت والحفر، ومع ذلك، فإن ظاهرة النحت وجدت لنفسها مكاناً، منعزلاً، عند الفنان المسلم.

ونجد في القصر الأموي المسمى بقصر الخير تمثال نصفي لامرأة في إحدى الحلى المعمارية البيضاوية كما نجد أيضاً بعض حملة الحيوانات ومجموعة تمثل شخوصاً بشرية حيث نرى امرأة جالسة وتمثالاً لأمير بالزي الساساني. وقد يكون هذا الأمير الخليفة نفسه. وهناك حفر نعثر عليه في المهدية محفوظ في متحف باردو ويبرز العاهل الملكي جالساً يحتسي الخمر، مستمعاً إلى أحد الموسيقيين. ويمكن عزو هذه القطعة التحفة إلى العهد الفاطمي. ونعثر أيضاً على حامل للجرار منحوت في المرمر يعود إلى القرن السابع عشر ويجثم حوله أربعة أسود بينما نجد في الزوايا تمثالان صغيران لامرأتين تسندان نهديهما بأيديهن يذكراننا بالآلهة البابلية.

وفي أسبانيا ترك المسلمون على أحد الأبواب في قرطبة تمثالاً للعذراء وقد استخدم هذا التمثال في ما بعد كانموذج لتماثيل أخرى وضعت على أبواب باشينا Pechine. لقد نقل العرب هذه الوقائع دون أن يبدو انصدامهم

من هذا الأمر. ويقال إن الخليفة الأموي الأول[1] في الأندلس نصب في مدينة الزهراء تمثالاً لمحظيته. وكذلك أمرت المحترفات الملكية في قرطبا بصنع اثنتي عشر تمثالاً من الذهب المطعم باللؤلؤ تمثل أسداً وغزالاً وفيلاً وتنيناً وطاووساً ودجاجة وديكاً ويمامة وصقراً ونسراً.

ولن ننسى الأشكال السيراميكية الفارسية البراقة في القرون الوسطى حيث نجد امرأة صبية ترضع طفلها[2]. لقد اعتقد بعض العلماء أن هذا التمثال يمثل السيدة العذراء عند المسيحيين لكننا نجد هذه الأم بوجهها المستدير والمتورم والعينان الغامضتان لا يتناسب طريقة حفرها مع النظرة الشرقية للعذراء التي نجدها عند البيزنطيين والطوائف الشرقية المسيحية. لقد احتفظت المتاحف أيضاً بالبرونزيات للأشكال الحيوانية العائدة للفن الفارسي والفن المصري فوجدنا الزرافات والخيول والعنقاء والإيل والطاووس التي وصل ارتفاعها أحياناً إلى حوالي المتر. لقد كانت هذه التحف الفنية كل ما بقي لنا من آثار الكنوز الشهيرة للخلفاء الفاطميين.

وفي المنطقة العليا للهلال الخصيب وجدنا بصورة خاصة على الأبواب محفورات تمثل عصافيراً أو سنوريات. كذلك كان الأمر على أبواب بغداد وقد دمرت في الحرب العالمية الأولى لكن الصور الفوتوغرافية حفظتها لنا على الرغم من التدمير.

القيمة الجمالية لنحت المسلمين:

إذا استبعدنا بعض الاعتبارات التشريعية الدينية الإسلامية وركزنا فقط على الزوايا الفنية التي برزت من خلال المنحوتات، ماذا نجد؟

سنتطرق أولاً إلى الأشكال الإنسانية والحيوانية التي أنتجت في فن السيراميك الإسلامي. هنا نجد أمامنا موضوعاً واسعاً جداً ومتضارباً إلى أبعد حدود التضارب. ومع كل هذا التضارب يبقى لنا شاهد أساس ودقيق يعلن نجاح المسلمين الفائق في تقديم تمثلات إنسانية وحيوانية في هذا المضمار.

---

(١) راجع

(٢) راجع الشكل رقم ـ ١ ـ الملحق بهذا البحث.

ويقدم لنا الفن الخزفي الإسلامي بزخرفاته الزجاجية الصفراء الذهبية والزيتونية التي عثر عليها في خرائب سمراء والفسطاط، نماذج متنوعة وفريدة تشير إلى أن أهل الفسطاط قد تأثروا بالطولونيين وبالسامرائيين. لقد كانت السامراء مقراً للخليفة لوقت قصير ويمكننا تخيّل استقدام الخزف والفخاريات من بلاد فارس. وهذا النتاج الفارسي يعود إلى الحقبة ما بين القرن الثامن والقرن العاشر. وكان الطراز الجمالي لهذه التحف طرازاً كوفياً عتيقاً. ونجد في مجمل هذه الصحون الفخارية أشكالاً حيوانية وإنسانية من طراز بربري فإذا انتقلنا إلى النماذج المسماة بالنماذج الجابرية المزخرفة بنسق لوني أخضر أو بنّي نجد هذه الزخارف ذات خصائص متميزة جداً من الرسم الحاد الذي يعطي انطباعاً مفعماً بالحياة للحيوان أو الشكل الإنساني[١].

ومن بين هذه الروائع يستلفت نظرنا بعض القطع بأشكالها المطبقة على الخزف المزخرف. ونرى في أحد الصحون شيرين الجميلة عارية تماماً تسبح في بركة من الماء ملأى بالأسماك وفي منتصف الصحن جواد مطهم ووراءه خمسة رؤوس تتفرج بنظرات فاضحة بينما الأمير خسرو جالساً أمام مطيته متمتعاً بهذا المنظر[٢]. ولا يمكننا اعتبار هذا العمل بمثابة نحت أو حفر بالمعنى الكامل لكنه يشير إلى إعطاء الأسبقية للجمال على الناحية الأخلاقية الملزمة باحترام الحشمة والحياء.

وتتمتع هذه الأعمال الخزفية المهمة التي اشتغلت فيها معظم الممالك الإسلامية ومن بينها الدولة الفاطمية ومنتوجات فارس وسلطان أباد وداغستان، بالمنهجية والأسلوب الذي رأيناه من قبل في المنمنمات. أما الحفر فقد كان بسيطاً شأنه في ذلك شأن الرقش المحفور وقد أبرز إضافة إلى بعض النشاطات الحياتية في بعض المشاهد المتعلقة بالحب والغناء. على سبيل المثال في إحدى القطع الخزفية المربعة العائدة للقرن الثالث عشر، الملك «بهرام غور» راكباً على جمل وقد سدد قوسه ليرمي النشاب

---

(١) راجع الشكل رقم ـ ٢ ـ الملحق بهذا البحث.
(٢) راجع الشكل رقم ـ ٣ ـ الملحق بهذا البحث.

ووراءه تجلس محظيته «ازادا»[١]. بينما نجد صحناً يتمثل شخصاً إنسانياً يعزف على العود ويعود تاريخه إلى الحقبة الفاطمية في مصر ما بين القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر[٢]. لقد كان العهد الفاطمي متسامحاً على ما يبدو بشأن التمثلات الإنسانية في الفن فكانت الزخارف للأشكال الإنسانية شائعة جداً في ذلك العصر، إذ نجد أشخاصاً يحاربون أو يرقصون أو يعزفون الموسيقى أو يسكرون ناهيك عن النساء الجميلات. وقد امتد هذا التمثل إلى المحفورات الخشبية بصورة خاصة، حيث كانت تحفظ بسرية تامة.

لقد استعمل الفنان المسلم صباغات لونية غنية جداً ومتنوعة ومتدرجة. وكانت الوجوه الإنسانية مقطبة مع تعبير سويدائي وحالم.

الأشكال المنحوتة:

هنالك دلائل ثابتة تشير إلى أن العرب في أسبانيا لم يحرموا صناعة التماثيل ولم يستخفوا بقيمتها الفنية. فنجد الصناديق العاجية المحفورة حيث كتبت عليها أسماء الأمراء الأمويين مع كؤوس من الرخام تعود للقرن العاشر وتحمل زخرفات من طبيعة تذكر بطراز بلاد الشام وبعض الخضبيات العائدة للفن الفاطمي، وكلها تعنى باهتمام البلاط الأندلسي بهذه الأعمال الفنية.

وتنقل إلينا الأخبار عن الفاطميين بأنهم كانوا يعيشون برخاء في قصور مترفة وغنية لحد الإسراف. فقد قال أحد المسافرين الفرس في القرن الحادي عشر بأن عرش الخليفة الفاطمي كان يحتوي على ثلاث جوانب مصنوعة من الذهب الخالص ومزخرفة بمشاهد الصيد والخيالة وكانت الألواح الخشبية المحفورة تقدم الزخرفة بشكل متميز وأصيل للصيد وحلقات الموسيقى وحلقات الرقص وحلقات الشرب. وأبرزت بعض المنحوتات مجموعة من الحيوانات المتصارعة مع إبراز الحركات الحادة، وهذه الأشكال الزخرفية تصور برأينا ما يحدث في الأيام العادية للخليفة.

---

(١) راجع الشكل رقم ـ ٤ ـ الملحق بهذا البحث.

(٢) راجع الشكل رقم ـ ٥ ـ الملحق بهذا البحث.

إن المحفورات الخشبية العائدة للعهد الفاطمي تكشف عن بساطة مدروسة للغاية وهي تشكل تحفاً رائعة لفن Silhouette المظلّلات حيث لا تنتهي تكسيرات الأزياء. وما هو جدير بالإعجاب تلك الرقة النادرة التي اعتمدها الفانون المسلمون في عرض الإيقاعات الراقصة بحركية متفجرة. فهذه الصبيات الجميلات تكشف عن انفعالاتهن بجنون وعنف. وهذا جمل ينوء بحمله الثقيل بينما نجد راكبه منحنياً للأمام ومفرجاً ساقيه بطريقة تدلنا على سرعة خطى الجمل.

وفي العهد الأيوبي تغيرت الفلسفة الجمالية فانعكف الأيوبيون على بناء القلاع والصروح العسكرية. فكان هم الدولة الأيوبية هو الحرب ضد الصليبيين. لذلك عاشوا بطريقة مختلفة عن عيش الخلفاء الفاطميين متبعين خطى صلاح الدين. وهكذا أزالوا كل المعالم الفنية الفاطمية وتحفها. وأظهروا عدواتهم لكل مظاهر الرخاء والترف وركزوا على الحلى الزخرفية الهندسية المجردة إضافة إلى الرقش التوريقي الذي تألق وبلغ أوجه في زخرفات ضريح الإمام الشافعي في القاهرة القديمة.

لقد حمل فن النحت والحفر عند العرب الملامح الرمزية والخصائص الجمالية التي رأيناها في الرقش والخط والمنمنمات. ولم يجنح إلى الواقعية والأكاديمية كما عند اليونان والرومان بل ظلت أشكاله حاملة تشبيهات روحية صوفية تنضوي تحت أسلوب جمالي خاص. والملاحظ بشكل عام غياب الصروح النحتية الضخمة في الفن العربي الإسلامي والاقتصار على اعتماد النحت والحفر بأحجام صغيرة تذكر بفن المنمنمات. الأمر الذي يجعلنا نعتقد بأن النحات العربي المسلم كان يجتنب التضخيم كي لا يقود هذا التضخيم إلى التعظيم ويعطي المنحوتات قيمة إيحائية شبيهة إلى حد بعيد بالقيمة الإيحائية والإنصاب. ومع ذلك فإن المزايا الإبداعية في هذا الفن واقترابه الشديد من الفلسفة الفنية المعاصرة لا تخفى على عين المراقب.

* * *



شكل رقم ١
أم ترضع طفلها



شكل رقم ٢ **نماذج جابرية مزخرفة**



الأمير خسرو يراقب شيرين وهي تسبح



الملك بهرام غور ومحظيته ازادا



صحن من العهد الفاطمي

صف وإخراج دار اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت لبنان هاتف: ٨١٧٦٢٩ ٣٠٨٧٨٠ فاكس: ٨١٧٦٢٩


دار الصداقة العربية
بيروت